

'Das kann ich auch'
Vom Kunstverständnis der Laien

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Magdalena Plüss
von Rothrist / AG

Angenommen im Frühjahrssemester 2013
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Wolfgang F. Kersten,
Frau Prof. Dr. Daniela Mondini und
Frau Prof. Dr. Bettina Gockel

Zürich, 2013

Inhaltsverzeichnis

Titelblatt	i
Inhaltsverzeichnis	iii
Abbildungsverzeichnis	vii
Vorwort	ix
Dank	xi
Einleitung	xiii
I Vom Laienpublikum: Soziokulturelle und kunsthistorische Bezugsrahmen	29
1 Kunst für alle: „Hier und Jetzt“ versus Regeln	31
2 „Das kann ich auch“: Mitspracherecht und Entfremdung des Publikums	39
3 Von der Kunsterziehung zur Kunstpädagogik	45
3.1 Zeichenunterricht im Kanton Zürich 1905 bis 2013	48
II Vom Kunstdiskurs der Laien: Kunstfremde Fachleute, Laien ohne Kenntnisse und Kenner. Fallbeispiele	51
1 Franz West: „Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht“, 1998/99, Winterthur	54
1.1 Alltags- und kunstfremde Fachdiskurse: Rezeptionskategorien	57
1.2 Kennerdiskurse	68
1.3 Exkurs: Spezialdiskurse	81
2 Anselm Stalder: „Funkelnde Doppelung“, 2002, Zürich	95
2.1 Exkurs: Spezialdiskurs	97
2.2 Alltagsdiskurs (non verbal) und kunstfremde Fachdiskurse	99
3 Eric Hattan: „A zelle Bölle schelle d’Chatz goot uf Walliselle chunt sie weder hei...“, 2002, Aarau	104
3.1 Kunstfremder Fachdiskurs	106

4	Nic Hess: „A painter is a painter is a painter“, 2006, Thalwil; „ohne Titel“(Bambus mit Hand/Flora und Fauna), 2007, Horgen	108
4.1	Spezialisten/Kennerdiskurs	111
4.2	Alltags- und kunstfremder Fachdiskurs zu „A painter...“	114
5	Weitere Fallbeispiele zu mobiler Kunst aus dem mündlichem Alltagsdiskurs . . .	118
5.1	Martin Disler: „Gesichter“, 1990. Ereignis von 2002	118
5.2	Lori Hersberber: „Yellow Landscape“, 1999. Ereignis von 2002	119
5.3	Bendicht Fivian: „Flugzeugtabellen“, 1984. Ereignis von 1999	120
5.4	Monika Rutishauser: „Reikes Tanz II“, 2001. Ereignis von 2005	121
5.5	Balthasar Burkhard: „Esel (grau)“, 1999. Ereignis von 2000	122

III Vom Kunstverständnis der Laien 123

1	Im Sinne der Verständlichkeit	125
1.1	Schönheit	127
1.2	Einzigartig und erhaben	128
1.3	Mehrheitsfähig, integrierbar	130
1.4	Zum Wohle: positive Wirkung (funktional)	132
2	„Statische“ oder „offene“ Kunstbeurteilung	134
2.1	„Populäre Ästhetik:“ Kunstfremde Fachleute	137
2.2	„Populäre Distanzierung“: Laien ohne Kenntnisse	138
2.3	Ambivalente Rezeptionsweise: Dilettantismus und Kennertum	141
2.4	„Ästhetische/konzeptuelle Distanzierung“: Minderheit, Spezialisten, vereinzelt Laien ohne Kenntnisse	142
3	Spagat zwischen „logischer Kontrolle“ und „emotionaler Willkür“	144
3.1	Ungewohntes durch Gewohntes vermitteln	148
4	Ausblick: Chancen und Risiken eines „gemeinsamen“ Kunstverständnisses	152

Abbildungen 157

Detailanalysen und unpublizierte Quellen 161

1	Franz West: Detailanalyse der Alltags- und kunstfremden Fachdiskurse	161
1.1	Vierzig E-Mails von Mitarbeitenden	161
1.2	Sieben elektronische Gästebucheinträge am Tag der offenen Tür („Open House“) inkl. Originaltexte	193
2	Unpublizierte Quelle zur Kunsterziehung: Korrespondenz vom 4. Juli 2008, Volksschulamt Kanton Zürich inklusive Beilagen	197
3	Unpublizierte Quellen zum Laiendiskurs	200
3.1	Franz West, Alltagsdiskurs: Vierzig E-Mails, 9.11. bis 14.12.1999	200
3.2	Franz West, Alltagsdiskurs: Gästebucheinträge	216

3.3	Franz West, Kennerdiskurs: Wettbewerbsprogramm, 18.1.1999	216
3.4	Franz West, Kennerdiskurs: Juryprotokoll, 17.5.1999	220
3.5	Franz West, Kennerdiskurs: Medieninformation, 4.11.1999	225
3.6	Anselm Stalder, Kunstfremder Fachdiskurs: E-Mail, 12.9.2002	227
3.7	Anselm Stalder, Kunstfremder Fachdiskurs: Brief Sicherheit, 16.9.2002 .	228
3.8	Eric Hattan, Kunstfremder Fachdiskurs: Brief Stadtbaumeister, 19.6.2002	229
3.9	Nic Hess, Kunstfremder Fachdiskurs: E-Mail, 13.10.2006	231

Literaturverzeichnis/publizierte Quellen vor 1960	233
--	------------

Literaturverzeichnis/publizierte Quellen nach 1960	235
---	------------

Curriculum Vitae	241
-------------------------	------------

Abbildungsverzeichnis

- 1 **Franz West.** „Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht“, 1998/99, Winterthur. Plastik, Aluminium, Acryl. 510 x 150 x 211 cm. Kunstsammlung AXA Winterthur. Copyright: Privatstiftung/Nachlass Franz West, Wien. (Foto: Christian Schwager, Winterthur.) 157
- 2 **Anselm Stalder.** „Funkelnde Doppelung“(Vordergrund). Glaskörper, Chromnickelstahl, Glasmurmeln, Spiegel. 242 x 70 x 21cm. „Kristalline Formation“. Gips. 41-teilig, 150/120 x 28/25 x 28/27 cm. 2002. Aargauer Kunsthaus; ehemals Sammlung Credit Suisse. Copyright: Anselm Stalder, Basel. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.) 157
- 3 **Eric Hattan.** „A zelle Bölle schelle d’Chatz goot uf Walliselle chunt sie weder hei...“, 2002, Aarau. Entwurfsskizzen, Visualisierung. Nicht realisiert. Copyright: Eric Hatten, Basel. (Abbildungen: Fachstelle Kunst Credit Suisse, Eric Hatten.) 158
- 4 **Nic Hess.** „A painter is a painter is a painter“, 2006, Thalwil. Folie, Klebebander auf Fenster. Demontiert. Copyright: Nic Hess, Zürich. (Abbildung: Fachstelle Kunst Credit Suisse.) 158
- 5 **Martin Disler.** „Gesichter“, 1990. Acryl auf Leinwand. 190 x 190 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Irene Grundel, Grenaa (DK). (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.) 158
- 6 **Lori Hersberger.** „Yellow Landscape“, 1999. Mischtechnik auf Leinwand. 152 x 122 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Lori Hersberger. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.) 159
- 7 **Bendicht Fivian.** „Flugzeugtabellen“, 1984. Acryl auf Leinwand. Dreiteilig, je 90 x 70 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Bendicht Fivian, Winterthur. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.) 159
- 8 **Monika Rutishauser.** „Reikes Tanz II“. Eitempera auf Baumwolle. Dreiteilig, je 50 x 40 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: 2014, ProLitteris, Zurich. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.) 160
- 9 **Balthasar Burkhard.** „Esel (grau)“, 1999. Baryt. 125 x 170 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Nachlass Balthasar Burkhard. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.) 160

Vorwort

Die Winterthur Versicherungen liessen im Jahr 1997¹ anlässlich ihres Firmenjubiläums vor ihrem Hauptgebäude in Winterthur eine Skulptur von Franz West (Abb.1, S.157) aufstellen. Die Mitarbeitenden wurden an einer Führung und über das Intranet darüber informiert. Das Kunstwerk provozierte heftige Reaktionen: Mitarbeitende schrieben Kommentare per E-Mail, externe Besucher äusserten sich am Einweihungsfest im elektronischen Gästebuch mehrheitlich negativ. Unter anderem wurde eine Abstimmung gefordert, ob das Werk überhaupt stehen bleiben dürfe; zudem wurde die Verschwendung von Kundengeldern für „hässliche“ Kunst beanstandet. Bilder von Bendicht Vivian, die Flugzeuge darstellen (Abb.7, S.159) und in einem Sitzungszimmer der Credit Suisse hingen, sollten nach dem Unglück in Halifax auf Wunsch von Kunden entfernt werden. Ein Bankkunde empörte sich über eine schwarz-weiss Fotografie von Balthasar Burkhard (Abb.9, S.160) in einem Korridor der Credit Suisse, die einen Esel zeigt, und fragte bei seinem Kundenberater nach, ob die Bank Kunden als Esel betrachte. Ein Bild von Martin Disler, das Menschen in expressiver Haltung darstellt (Abb.5, S.158), musste 2003 in der Credit Suisse abgehängt werden, da sich Geschäftsleitungsmitglieder in der (damaligen) schlechten wirtschaftlichen Lage nicht mit solchen Bildern konfrontiert sehen wollten. Monika Rutishauser malt Porträts ohne Köpfe und Füsse (Abb.8, S.160). Gemäss einer Feng Shui Beraterin und Kundin der Bank gibt es keine Körper ohne Köpfe, deshalb sollten diese Bilder ebenfalls abgehängt werden. Ein neues Geschäftsleitungsmitglied der Bank wählte ein Bild von Lori Hersberger (Abb.6, S.159) für sein Büro aus. Nachdem er erfahren hatte, dass sein abgesetzter Vorgänger das gleiche Bild an der Wand gehabt hatte, musste das Bild wieder abgehängt werden.

Eine Reihe solcher Vorfälle, dokumentiert in mündlichen und schriftlichen Aussagen, stehen im Zentrum der vorliegenden Untersuchung zum Kunstverständnis und zur „Kunstkritik“ von „Laien.“²

Die Verfasserin hat sie erlebt und dokumentiert. Sie war 1999 bis anfangs 2007 in der Fachstelle Kunst der Credit Suisse als Kuratorin der Kunstsammlung und Leiterin bei Kunst-und-Bau-

¹In dieser Zeit war die Versicherung eine Tochtergesellschaft der Credit Suisse.

²Zur Definition der Begriffe „Laien“ und „Kunstkritik“ siehe das Kapitel „Einleitung.“

Projekten tätig.³ Entfernt oder abgehängt wegen Reklamationen hat sie die wenigsten der hier besprochenen Arbeiten.

Die analysierten Beispiele zeugen von Selbstverständlichkeiten, die sich über mehrere Jahrhunderte hinweg entwickelt haben: Kunst ist öffentlich, für alle zugänglich, grundsätzlich überall, nicht nur im Museum, anzutreffen und kann heute nicht nur überall sondern auch in jeder nur erdenklichen Form auftreten. Alle können sich zudem zur Kunst äussern und Kritik üben. Kunstfachspezialisten werden dabei immer wieder überrascht, wie heftig Reaktionen zu geplanten oder realisierten Kunstprojekten ausfallen, unabhängig davon, ob es sich um gegenständliche oder ungegenständliche Werke handelt.

Die vorliegende Untersuchung ist entstanden, um solche Reaktionen und Diskussionen von Laien im Zusammenhang mit deren Entstehungsgeschichte (besser) verstehen und einordnen zu können.

³Der Hauptauftrag bestand in der Ausstattung der Kundenzonen, halböffentlichen Räumen wie Empfangshallen und Sitzungszimmer, in der gesamten Schweiz mit zeitgenössischer Kunst. Das Schwergewicht lag auf dem Schweizer Kunstschaffen. Bei grösseren Werkankäufen und Kunst-am-Bau-Projekten wurde eine Jury, bestehend aus der Fachstelle Kunst (intern), einer Kunstfachperson (extern), einer Vertretung Bau (intern), einem Architekten (extern) und einer Vertretung Gebäudenutzer (Mitarbeitende) gebildet.

Dank

Ohne Unterstützung von verschiedensten Seiten wäre vorliegende Arbeit nicht zustande gekommen. Dank geht an Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kersten, der sich von Anfang an für diese praxisbezogene Untersuchung begeistern liess und die Arbeit über all die Jahre begleitet hat. Ein herzliches Dankeschön gilt der Co-Referentin Frau Prof. Dr. Daniela Mondini für ihre wertvolle Unterstützung. Dank geht auch an Frau Prof. Dr. Bettina Gockel, die sich freundlicherweise bereit erklärt hat, mich ebenfalls als Co-Referentin zu begleiten, sowie an Frau Prof. Dr. Angelika Linke, sie hat mich noch vor dem eigentlichen Beginn der Arbeit in linguistischen Fragen beraten. Zu grossem Dank bin ich Dr. Hans-Ulrich Doerig, 2012 verstorben, verpflichtet: In seiner damaligen Funktion als Kunstkommissionspräsident der Credit Suisse und der Winterthur Versicherungen gab er mir sein Einverständnis zur wissenschaftlichen Verwertung des Materials zu den Fallbeispielen in vorliegender Form. Wichtige Informationen haben mir Monika Obermeier und Andrea Überbacher vom Archiv der Franz West Privatstiftung in Wien, Michael Wiesner, Elisabeth Ryffel und Holger Leverentz von der AXA Winterthur sowie Ulrich Landis vom Pädagogischen Volksschulamt Zürich geliefert. Mit Dr. André Rogger, meinem Nachfolger in der Kunstabteilung der Bank, konnte ich wertvolle Diskussionen führen, ihm und Barbara Hatebur habe ich es schliesslich auch zu verdanken, dass die besprochenen Fallbeispiele mit Bildmaterial präsentiert werden können. Margrit Haldemann, Dr. Mathias Frehner, Dr. Franz Müller und Dr. Jochen Hesse haben mir mit wertvollen Hinweisen betreffend Copyright-Abklärungen weitergeholfen. Für das Korrektorat und die inspirierenden Gespräche geht ein grosser Dank an Franziska Plüss und Benedikt Oswald; Denise Schmid hat dankenswerterweise das wertvolle Schlusslektorat übernommen.

Schliesslich geht ein Dank an die Künstler und ihre Werke: Franz West vertreten durch das Archiv der Franz West Privatstiftung und dem Nachlassverwalter Dr. Markus Ludvik in Wien, Anselm Stalder, Eric Hatten, Nic Hess, Martin Disler vertreten durch Irene Grundel, Balthasar Burkhard vertreten durch Vida Burkhard, Lori Hersberger, Bendicht Fivian und Monika Rutishauser.

Für meine Mutter

Einleitung

Durch ihre öffentliche Zurschaustellung wurde die Kunst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich, beziehungsweise wie bereits zwei Jahrhunderte früher in Italien, für das breite Publikum⁴ und damit nicht mehr nur für Eingeweihte zugänglich. Um 1740 belebten Kunstschaaffende die Kunstaustellungen in den Pariser Salons neu und traten direkt mit den Betrachtern⁵ in Kontakt. Im frühen 20. Jahrhundert integrierten sie sich mit ihren Kunstwerken in den Alltag. Das anonyme Publikum wurde zum Bestandteil von Kunstprojekten und „die Kunst der Gegenwart zu einem Bestandteil des alltäglichen Lebens der Industrienationen.“⁶ In den 1960er Jahren trat hierbei die „Kunstszene“ als „wachsende Gemeinschaft von Künstlern, Händlern, Sammlern, Kritikern, Kuratoren sowie interessierten Betrachtern an die Stelle eines elitären Kreises von Spezialisten.“⁷

Die Öffentlichmachung von Kunst führte dazu, dass seitens des Publikums der Wunsch nach einem Mitspracherecht aufkam. Dieser Anspruch auf Mitspracherecht wurde ursprünglich von den Kunstschaaffenden und von Kunstverantwortlichen selber eingeleitet und gefördert⁸, später von denselben auch wieder verworfen. Es war aber praktisch unmöglich geworden, den Kreis des Publikums und sein Pochen auf ein Mitspracherecht wieder einzuschränken. Die Kunst der Gegenwart können heute „(...) alle, die es möchten, betrachten, diskutieren und interpretieren, vergleichbar mit dem Sport, der Musik, dem Kino.(...)“.⁹ Das Publikum trifft dabei nicht unbedingt innerhalb eines institutionellen Rahmens und auch nicht immer freiwillig auf

⁴Zur Definition „Publikum“ siehe das hier anschliessende Unterkapitel.

⁵In der folgenden Untersuchung wird zur besseren Lesbarkeit die männliche Form „generisch“ angewendet. Männliche und weibliche Personen sind, wenn nicht anders vermerkt, gleichermassen und gleichberechtigt gemeint. Insbesondere im historischen Teil sind zudem die überlieferten Aussagen zum Kunstverständnis des Publikums nicht geschlechtsspezifisch unterscheidbar.

⁶(Ursprung, 2010). S.14.

⁷ Ibid. S.13. Die hier bei Ursprung erwähnten, von den Spezialisten unterschiedenen Publikumsgruppen gehören in folgender Untersuchung alle zu den Spezialisten oder zumindest zu den Kennern. Siehe dazu die Definitionen im folgenden Unterkapitel „Absicht und Eingrenzung des Themas.“

⁸„Chacun a le droit d'en porter son jugement.“ Originaltext: La Font de Saint Yenne. *Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France*. 1747. S.2. Zitiert in: (Fontaine, 1989). S.252-53.

⁹(Ursprung, 2010). S.14.

die Kunst, sondern es kann ihr als (ahnungsloser) Passant im öffentlichen oder halböffentlichen Raum unfreiwillig, unvorbereitet, ohne spezielles Interesse und ohne Kunstkenntnisse begegnen. Es nimmt hierbei das Werk als Kunst oder als beliebiges Objekt wahr, oder auch nicht. Bei bewusster Wahrnehmung kann eine Reaktion eintreten oder ausbleiben. Erfolgt eine Reaktion, steht diese in Abhängigkeit von der Einordnung des gesehenen Werkes als Kunst. Dabei ist die Identifikation des Werkes als Kunst nicht nur von den Vorstellungen des jeweiligen Rezipienten abhängig sondern auch vom Kunstwerk selbst sowie vom jeweiligen Umfeld. Praktisch jeder hat, selbst wenn er grundsätzlich nicht speziell an Kunst interessiert ist oder keine spezifischen Kenntnisse hat, seine Vorstellung, wie ein (zeitgenössisches) Kunstwerk auszusehen hat und wie sicher nicht. Ein in der Fachliteratur oft zitiertes Beispiel zum Thema Nichterkennen von Kunst ist ein Vorfall, der sich an der 7. Schweizer Plastikausstellung in Biel 1980 ereignete: Der Gärtner entsorgte ein Kunstwerk aus Fernsehbildröhren von Gérald Minkoff aus dem öffentlichen Garten. Die Tageszeitung Blick betitelte die Aktion mit „Kunstwerk sah aus wie Kehricht: Weg damit!“¹⁰

Das breitgefächerte Publikum will über Qualität urteilen, bei Kunstprojekten mitreden, insbesondere wenn es um die Verwendung von öffentlichen Geldern geht. Das Architekturbüro Caruso St John wollte 2010 zusammen mit dem Künstler Thomas Demand ein Restaurant, einen Kiosk, einen Geldautomaten und eine öffentliche Toilette als Kunst und Architektur-Projekt „Nagelhaus“ in Zürich realisieren. Die Mehrheit der Stimmbürger sprach dem Projekt den künstlerischen Wert ab und stimmte vor allem wegen den hohen Kosten für „blosse Alltagsbauten“ dagegen.

Das Kunstpublikum setzt sich oft mehrheitlich aus Nichtkunstsachverständigen zusammen und hat, so die Ausgangsthese, die ideengeschichtlichen Veränderungen in der Kunst nicht mitgemacht. Die Entwicklung der Verschmelzung von Kunst und Alltag sowie von Kunstschaffenden und Publikum hat dieses vielfach eher von der zeitgenössischen Kunst distanziert als ihr nähergebracht.

Absicht und Eingrenzung des Themas

Der Kunstbetrachter trifft auf ein Kunstwerk, reagiert, spricht oder schreibt aus einem persönlichem Wunsch oder aus beruflicher Notwendigkeit darüber, übt Kritik und kann damit Kunst-Entscheide oder sogar die Künstler in ihrem Schaffen beeinflussen.

Im Zentrum dieser Arbeit stehen Äusserungen, Reaktionen und Kritiken von nichtkunstsachverständigen Kunstrezipienten. Diese werden mit Hilfe vorformulierter Fragestellungen, die als roter Faden die gesamte Untersuchung durchziehen, nach möglichen, stereotypen Rezeptionsweisen analysiert, um Aufschluss zum Kunstverständnis und zur *Kunstkritik* des *Laien-Publikums* im Raum Zürich um das Jahr 2000 zu erhalten.

¹⁰ Siehe zu diesem Ereignis: (Gamboni, 2000). S.11-27. Reaktionen zu nicht als „Kunst“ wahrgenommenen Werken werden in dieser Untersuchung nur am Rande gestreift.

Kunstkritik meint dabei nicht ausschliesslich „die kritische Analyse“, die „erst mit der Korrektur der oberflächlichen, unklaren und unzulänglichen Auslegung eines Werkes in ihr eigentliches Element tritt“, sondern auch und vor allem die „Bewusstmachung und Formulierung von Empfindungen, Vorstellungen und Ideen, die im Rezeptiven beim Kunsterlebnis flüchtig auftauchen (...).“¹¹ Durch Berücksichtigung beider Formen von Kunstkritik wird zusätzlich auch die von Holert definierte „Typologie der ProduzentInnen von Kunstkritik“ erweitert: Er erwähnt ausschliesslich folgende Personengruppen, die konstant als Kunstkritiker auftreten: „professionelle KunstkritikerInnen und KunstjournalistInnen, AutorInnen mit wissenschaftlich-akademischem Hintergrund, GelegenheitskritikerInnen aus dem literarischen Bereich, VertreterInnen der Kunstinstitutionen, freie KuratorInnen und KünstlerInnen.“¹² Das gesamte Publikum, inklusive das nicht speziell in Kunst geschulte Publikum, mit seinen Meinungen, Beurteilungen und spontanen Äusserungen, zählt bei Holert, im Unterschied zu vorliegender Untersuchung, nicht zum Korpus der Kunstkritiker.¹³ „Kunstkritik“, gemeint im Sinne von Äusserungen und Reaktionen von Nicht-Kunstsachverständigen zu Kunstangelegenheiten und vor allem im Sinne der zweiten hier formulierten Definition, bildet das Hauptinteresse vorliegender Untersuchung. Wird Kunstkritik in diesem Kontext verwendet, ist der Begriff jeweils mit Anführungszeichen - „Kunstkritik“ - gekennzeichnet.

Mit **Publikum** ist das jeweils von Ort und Zeit abhängige, „insgesamt mögliche, gesellschaftliche Publikum“ und nicht nur der „begrenzt erfassbare Kreis in Ausstellungsinstitutionen“ gemeint; die „Öffentlichkeit, Menschenmenge, Allgemeinheit in der Kunst, die als Zuhörer, Betrachter oder Leser in einem rezipierenden Verhältnis zum Kunstwerk steht“, und auch „durch seinen Anteil an den Kunstverhältnissen als Adressat oder Nutzer einen aktiven Faktor für die Kunstproduktion“ bilden kann.¹⁴ Das Publikum wird anhand der zur entsprechenden Zeit vorhandenen oder fehlenden möglichen Bildung in Kunstgeschichte, sofern bekannt oder rekonstruierbar, in Laien oder Spezialisten unterteilt. Mit **Spezialisten** sind die in Kunstgeschichte ausgebildeten interessierten, sachverständigen Personen gemeint. Die Kunstschaffen-

¹¹ Siehe zu dieser Unterscheidung: (Hauser, 1983). S.503.

¹² Siehe dazu: (Holert, 2002), Schlagwort „Kunstkritik“, S.190ff.

¹³ Sitt/Ursprung definieren ebenfalls wie Holert und zusätzlich in Abhängigkeit der Tiefgründigkeit der geäusserten Kritik ausschliesslich zwei spezielle Publikumsgruppen von „Kritikern“: die „journalistischen Tageskritiker“ und die „spezialisierten und engagierten Kritiker“. Letztere schliesslich unterschieden sich durch ihre entgegengesetzten Standpunkte: „Der wohlwollende Kunstfreund, der jeglicher Art von künstlerischer Äuszerung positiv und erwartungsvoll entgegen sieht“ und „der wachsam zurückhaltende Kunstfreund, der sich nicht auf Antrieb von den Normen seines persönlichen Kunstverständnisses abbringen lässt.“ Siehe: (Sitt und Ursprung, 1993). S.8.

¹⁴ Siehe: (Olbrich, 1993), Schlagwort „Publikum“. Im Unterschied dazu steht der Begriff „Publikum“ im soziologischen Sinn im 20. Jahrhundert einerseits für den Kreis von Kennern und Kunstliebhabern und andererseits auch als Synonym für die Masse des ungebildeten Volkes. Im 19. Jahrhundert hingegen meint hier der Begriff ausschliesslich die bürgerliche Gesellschaft. Ibid.

den selber können sowohl Laien als auch Spezialisten sein. Spezialisten sind sie dann, wenn sie sich entweder zu den eigenen Arbeiten äussern oder/und über eine entsprechende kunstwissenschaftliche Ausbildung verfügen. Fehlt eine fundierte Kunstausbildung, handelt es sich um Nicht-Kunstsachverständige und hier wird grundsätzlich von **Laien** gesprochen. Insbesondere das nicht in Kunstgeschichte geschulte oder auch nicht speziell interessierte Publikum wird zusätzlich als eigenständiger Bestandteil der von Philipp Ursprung definierten „Gemeinschaft“, die „die Kunstszenen mitbestimmt“, berücksichtigt, auch wenn es von dieser selber nicht unbedingt erwünscht und in kunstwissenschaftlichen Untersuchungen meist ignoriert wird.¹⁵ Dieses Publikum bildet zugleich den Hauptgegenstand dieser Untersuchung.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Im **Teil I** soll ein knapper, kulturhistorischer Abriss zu Aufkommen, Bedeutung, Funktion der Laien als Kunstpublikum und -kritiker in der Kunst seit circa 1750 Antworten zu folgenden Fragen geben: Wo werden Nichtkunstsachverständige in Zusammenhang mit dem jeweils zeitgenössischen Kunstgeschehen von wem und in welcher Form erwähnt? Welche Inhalte und Bedeutung haben ihre Äusserungen? Wie stehen die Kunstschaffenden und das Laienpublikum zueinander, wie unterscheiden oder gleichen sie sich in ihrem Kunstverständnis? Es handelt sich hier um ein punktuelles Aufzeigen verschiedener Tendenzen, die in der Realität komplexer sowie nicht streng chronologisch verlaufen sind.

Im **Teil II** werden Fallbeispiele analysiert. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Auswertung dieser Fallbeispiele, welche eigenständig behandelt werden, aber auch als „chronologische“ Fortsetzung vom (kultur-)historischen Abriss im Teil I zu verstehen sind. Eine differenziertere Unterteilung, zusätzlich zur Kategorisierung nach Laien und Spezialisten, erfolgt bei den Fallbeispielen anhand der Art der **Plattformen**, die zu Reaktionen geführt haben.¹⁶ Der Quellenkorpus besteht aus überlieferten mündlichen, schriftlichen oder/und physischen Äusserungen und Reaktionen, welches selten als erhaltens- und untersuchungswürdig betrachtet wird und/oder nur schwer zugänglich ist. Dank der eigenen praktischen Arbeit der Verfasserin kann auf solche „(publizistischen) Formate“¹⁷ zurückgegriffen werden. Das Hauptinteresse gilt der in unpublizierten „Formaten“ geäusserten „Kunstkritik“. Diese „Formate“ werden im Folgenden alle als **Laiendiskurse** in Abgrenzung zu **Spezialdiskursen**, analog zur oben definierten Zwei-

¹⁵Siehe dazu Fussnote 7 auf Seite xiii.

¹⁶Reaktionen sind oft Ergebnisse von negativen Empfindungen; positive Haltungen sind, dies trifft auch auf die besprochenen Fallbeispiele zu, seltener überliefert und dokumentiert, da sich die Rezipienten in solchen Fällen kaum zu Wort melden.

¹⁷Zu den möglichen „publizistischen Formaten“ zu Kunstkritiken zählt Holert nur den „Kunstjournalismus im Feuilleton der Tageszeitungen“, die „spezialisierte Kunstkritik in Fachzeitschriften“ und „Publikationen, die den kunstkritischen Diskurs zwischen universitärer Kunstgeschichte und Gesellschaftskritik ansiedeln“. (Holert, 2002), Schlagwort Kunstkritik. S.190ff.

teilung des Publikums, bezeichnet.¹⁸ Zum Laiendiskurs zählen Leserbriefe, (anonyme) Briefe, Aktennotizen, spontane mündliche Äusserungen, E-Mails, Expertisen von Fachleuten aus einem kunstfremden Gebiet zum Werk sowie von Nichtkunstspezialisten verfasste Medientexte. Die Laiendiskurse werden zusätzlich, in Abhängigkeit ihres Entstehungsmotivs und der Art und des Ortes der geäusserten „Kritik“, in die Gruppen Alltags-, Kenner- und kunstfremde Fachdiskurse gegliedert. Die **Alltagsdiskurse** machen dabei den Prototyp des Laiendiskurses aus und stehen im Zentrum der Untersuchung. Diese sind im Gegensatz zu allen weiteren hier erwähnten Typen von Diskursen, inklusive der Spezialdiskurse, direkte Reaktionen der Laien: Sie treffen unvorbereitet auf ein Kunstwerk und reagieren aufgefordert oder unaufgefordert darauf. Die Reaktionen - mündlich aber auch schriftlich auf Plattformen wie dem Intranet - erfolgen meist spontan und fallen eher kurz aus. Im E-Mail - Austausch gibt es auch etwas längere Statements und Diskussionen. **Kennerdiskurse** stammen von eindeutig kunstinteressierten (Liebhaber) und/oder in ein Kunstprojekt involvierten Laien (Kenner), sie verfügen über Hintergrundwissen zum entsprechenden Kunstwerk, mögliche publizistische Formate sind Juryberichte oder Medienmitteilungen; es kann sich hierbei auch um Texte handeln, die vor der Realisation des Kunstprojektes entstanden sind. Mit der Bezeichnung **kunstfremder Fachdiskurs**, oder abgekürzt mit Anführungszeichen **„Fachdiskurs“**, sind, wenn nicht anders vermerkt, ausschliesslich Texte von Personen gemeint, die aus ihrem fachspezifischen aber kunstfremden Bereich Stellung beziehen. Ein Alltagsdiskurs kann sich im Laufe des Diskurses auch zu einem „Fachdiskurs“ wandeln. Auch aufgefordert entstandene kunstfremde Fachdiskurse, beispielsweise von der Feuerpolizei, gehören dazu. Aus diesen Äusserungen können ebenfalls Rückschlüsse zum persönlichen Kunstverständnis gezogen werden. Der Kunstbildungsstand der Gruppe der Lai-

¹⁸ Die Begriffe „Diskurs“, „Diskursanalyse“ oder „Diskursstrang“ sowie „Dispositiv“ werden in Anlehnung an Siegfried Jäger, der sich - wenn er beispielsweise der Frage nach Möglichkeiten einer Analyse von Dispositiven nachgeht - auf Michel Foucault bezieht (Siehe dazu: Geisenhanslüke, Achim. Literatur und Diskursanalyse. sowie: Jäger, Siegfried. Dispositiv. Beide in: (Kleiner, 2001). S. 60-89.), verwendet. Diskurs bedeutet bei Jäger die institutionalisierte gesellschaftliche Redeweise, die das Handeln der Menschen bestimmt, da ein Text niemals nur etwas Individuelles, sondern immer auch sozial ist. Den Gegenstand der Diskursanalyse bildet dabei zusätzlich zur sprachlichen Formanalyse als traditionelle Textanalyse auch der Inhalt von Äusserungen, die ihrerseits in einem zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext zu sehen sind. Siehe dazu: (Jäger, 1993) S.138 - 145. Jäger unterteilt die Diskurse in Abhängigkeit der Plattformen, in denen sie stattfinden, in „Interdiskurs“ und „Spezialdiskurs“ (Ibid. S.181.). Bei ihm gehören ausschliesslich Texte der Wissenschaften in wissenschaftlichen Publikationen dem Spezialdiskurs, alle andern dem Interdiskurs, an. Mediendiskurse (Zeitungen und Zeitschriften) insgesamt gehören damit bei ihm zusammen mit Alltagsdiskursen sowie Diskursen zu Politik und Erziehung dem Interdiskurs an (Ibid. S.206.). Im Unterschied zu Jäger werden in der vorliegenden Untersuchung Medientexte, die von Spezialisten, gemäss der Definition hier weiter oben, verfasst wurden, wie alle von Spezialisten geschriebenen Texte, auch zum „Spezialdiskurs“ gezählt, da davon ausgegangen wird, dass wohl die Formulierungen und Inhalte, nicht aber das Kunstverständnis, in Abhängigkeit zu den jeweiligen publizistischen Formate stehen. Alle von Laien verfassten Texte, inklusive Medientexte, werden hingegen als „Laiendiskurs“ gekennzeichnet. Auf die Bezeichnung „Interdiskurs“ wird bewusst verzichtet, um eine Verwechslung mit der Definition in der Linguistik zu vermeiden. Wenn nicht anders vermerkt, wird ansonsten auf die linguistischen Methoden zur Analyse von Diskursen bei Jäger zurückgegriffen.

en, gebildet aus Individuen ohne spezifische Interessen oder Kenntnisse für Kunst - im Folgenden **Laien ohne Kenntnisse** genannt (Alltagsdiskurs) -, **Kenner** (Kennerdiskurs) und „**Fachleuten**“ (kunstfremder Fachdiskurs), ist meist nicht eindeutig eruierbar. Mit einiger Gewissheit kann aber gesagt werden, dass es sich bei ihnen nicht um Spezialisten handelt.

Im **Teil III** schliesslich werden die Erkenntnisse aus den beiden ersten Kapiteln zusammengezogen und untereinander verglichen. Darauf aufbauend werden mögliche Formen aber auch Schwierigkeiten zur Kunstvermittlung für zeigenössische Kunst gezeigt. Mittels der erfolgten (linguistischen) Analysen von Rezeptionsmustern und -erwartungen sollen nun Antworten auf die Frage gefunden werden, welche Kriterien Kunst, warum und wann für den einzelnen Laien erfüllen muss, um zu einem positiven Urteil zu gelangen, keinesfalls aber auf die Frage, was Kunst ist oder nicht ist. Immer wieder such(t)en die Laien nach möglichen Inhalten, auf die das Kunstwerk verweisen soll. Neues, Unbekanntes, Andersartiges stiess und stösst dabei grundsätzlich auf Kritik. Die durch ein Kunstwerk ausgelösten Emotionen werden oft abgelehnt, respektive finden nur dann Beachtung, wenn sie nach (definierten) Kriterien logisch fass- und erklärbar sind. Dem Kunstwerk wird bis heute eine allgemeine Verständlichkeit abverlangt, basierend auf werkimmanenten Forderungen nach Realitätsnähe und Schönheit¹⁹, erweitert durch funktional ausgerichtete Erwartungen wie Identitätstiftung hin bis zu (firmen-) politischen Inhalten.

Rezeptionsweisen unterteilt - in Anlehnung an Uwe Degreif²⁰ - nach Rezeptionsmuster und Rezeptionserwartungen der jeweiligen „Kunstkritik“-übenden, als Reaktionen auf ein Kunstwerk, stehen im Vordergrund dieser Arbeit. Weiterführende Erkenntnisse speziell zur Empfängerseite und zur Wechselwirkung zwischen Kunst und Betrachter (Publikum) liefern **Pierre Bourdieus** Studien.²¹ Sein dazu entwickeltes, im Folgenden kurz skizziertes Rezeptionsmodell erweist sich für die vorliegende Untersuchung als geeignetes methodisches Instrumentarium zum weiteren Verständnis der analysierten Fallbeispiele: Bourdieu definiert den Begriff „Habitus“ als objektive Kategorisierung von Angehörigen gesellschaftlicher Strukturen, unter Berücksichtigung der sozialen Klasse, des Geschlechts und des sozialen Umfelds. Habitus wird bestimmt durch milieuspezifische Strukturen, die den einzelnen Rezipienten in seinen Handlungen und seinem Denken, in seinen Dispositionen, prägen und damit unter anderem auch seinen Rezeptionsprozess beeinflussen.²² Die Rezipienten wählen ihnen bekannte „Schlüssel“ zur Decodierung eines Kunstwerkes, wenn sich dieses bei der ersten Betrachtung nicht sofort und spontan er-

¹⁹Schönheit im Folgenden gemeint als positive Emotionen im Rezipienten (Wohlgefallen) auslösend, entweder durch die Erscheinung des Werkes und/oder durch den assoziierten Inhalt.

²⁰(Degreif, 1997). Siehe auch folgendes Unterkapitel „Literatur und Quellen“.

²¹(Bourdieu, 1987). Zur Aktualität von Bourdieus Methoden siehe das hier anschliessende Kapitel „Literatur und Quellen“.

²²Siehe dazu: (Jurt, 2008). S.122ff. und (Bourdieu, 1987), hier insbesondere Kapitel eins bis drei.

schliesst.²³ Formen der „Entschlüsselung“ von Kunstwerken definiert er in Abhängigkeit vom jeweiligen Bildungshintergrund der Rezipienten nach zwei Wahrnehmungsmustern: der „populären Ästhetik“ und der „ästhetischen Distanzierung.“²⁴ Die „populäre Ästhetik“ basiere dabei auf dem blossen Interesse an Inhalten seitens der Rezipienten und treffe vor allem für die Ungebildeten zu. Begreife man Kunstwerke, so Bourdieu, nicht als speziell codiert, so wende man den falschen Code an, nämlich den, der für die Entschlüsselung alltäglicher Gegenstände gelte: Zwischen Kunst und Leben werde dabei sofort ein Zusammenhang gesucht. Je tiefer der Bildungsstand, desto grösser sei das Interesse an Inhalt und Funktion und desto geringer an Form und Farbe. Und wenn die im Werk enthaltene Information die Entschlüsselungsfähigkeit des Betrachters ganz übersteige, erscheine ein Werk als bedeutungslos. Die ungebildeten Betrachter würden entsprechend realistische Darstellungen fordern, da sie „keinen anderen als den Schlüssel anwenden können, mit dessen Hilfe sie die Gegenstände ihres täglichen Umgangs als sinnvoll begreifen.“²⁵ Der Betrachter mit grösserem Bildungsstand könne im Unterschied dazu ein Kunstwerk vom Alltag abstrahieren, zeige Interesse an werkimmanenten Eigenheiten, an Formen und Farben und deren spezifisch künstlerischen Effekten. Inhalte wie beispielsweise Personen und spannende Momente seien dabei weniger wichtig. Bourdieu spricht hier von der „ästhetischen Distanzierung“.²⁶

Bourdieu's Wahrnehmungsmodell soll in dem jeweiligen Umfeld angepasster Form an den Fallbeispielen überprüft und erweitert werden. Die soziale Herkunft und die individuelle Ausbildung des einzelnen Rezipienten sind dabei oft im Detail nicht bekannt. Eine Zuordnung kann aber in Bezug auf den Bildungsstand der jeweiligen Rezipienten im Gebiet der Kunst analog der hier oben formulierten Unterteilung des Publikums erfolgen, indem von Laien und Spezialisten gesprochen wird. Mögliche Hintergründe zur allgemeinen Kunstausbildung in der entsprechenden Zeit für die entsprechende „soziale Klasse“ sowie das Geschlecht werden zudem, wo bekannt, erwähnt.

Die Resultate der vorliegenden Arbeit erheben nicht den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit betreffend Laienkunstverständnis und -„kritik“. Mittels Analyse werden aber exemplarisch neue

²³Die Kunstwahrnehmung erfolgt gemäss Bourdieu für alle mit einer bewussten oder unbewussten Decodierung. Spontan Wahrgenommenes meint die Erfahrung des jeweils Vertrauten und unmittelbar Verständlichen. Details dazu: (Bourdieu, 1974). S.159ff.

²⁴(Bourdieu, 1987).S.64ff.

²⁵ (Bourdieu, 1974). S.162.

²⁶ (Bourdieu, 1987). S.68ff. Folgendes Beispiel fügt Bourdieu zur Veranschaulichung an: Ein Handwerker konnotiert mit einer schwarz/weiss Fotografie von mit Falten versehenen Händen einer offensichtlich älteren Frau „schwere Arbeit“, während ein Rezipient mit höherer Bildung die „schönen schwarz-weiss Kontraste“ oder den „eindrücklichen Ausschnitt“ des Fotos erwähnt. Der gezogene Vergleich des Handwerkers mit der Realität ist der „populären Ästhetik“ zuzuordnen, die bildinhärenten Beschreibungen des Gebildeten hingegen der „ästhetischen Distanzierung“. Ibid. S.86ff.

oder bereits bekannte Tendenzen des Laienkunstverständnisses aufgedeckt und systematisiert. Die eigene Arbeit als Leiterin der Fachstelle Kunst wird zudem einer kritischen Selbstreflexion unterzogen: Ist das Ausstellen von (zeitgenössischen) Kunstwerken in einem kunstfremden (halb)öffentlichem Umfeld (wie beispielsweise der Bank oder Versicherung) bei Kenntnis der zu erwartenden Reaktionen überhaupt zu verantworten, beziehungsweise wie kann hier eine erfolgreiche Vermittlung aussehen? Bourdieu begründet Reaktionen wie „Empörung und Auflehnung“ der „Betrachter und Zuschauer aus dem Milieu der ‚kleinen Leute‘“ gegenüber „avantgardistischen Werken“, „(...) wenn sich derartige experimentelle Formen einmal in ihre vertrauten Spektakel einschleichen - (...) nicht nur, weil sie zunächst einmal die Notwendigkeit derartiger Spielereien nicht einsehen; vielmehr auch, weil sie manchmal sehr genau begreifen, dass diese Notwendigkeit sich aus der Logik eines Produktionsfeldes herleitet, aus dem sie gerade vermöge dieser Spielereien ausgeschlossen werden. (...).“²⁷ Ein Miteinbezug ausgewählter Laien in Kunstentscheide kann, wie es in der eigenen Praxis erprobt wurde, Bestandteil einer erfolgreichen Kunstvermittlung sein.

Literatur und Quellen

Die Arbeit hat das „Kunstverständnis von Laien“ zum Thema. Dabei kommen Fragen zur Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk sowie zur Wahrnehmung auf. Bibliographiert wurden speziell die Stichworte „Kunst“ und „Kunstkritik“ in Zusammenhang mit verbalen Reaktionen vom „Publikum“ allgemein und „Laien“ im Speziellen. Eine Herausforderung bestand darin, aus den zahlreichen Publikationen verschiedener Disziplinen wie Linguistik, Soziologie, Geschichte, Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und -vermittlung diejenigen zu extrahieren, die grundlegende und weiterreichende Erkenntnisse zum definierten Thema liefern. Einen wichtigen Stellenwert nimmt dabei auch die „Emotionsforschung“, die hier nur am Rande thematisiert werden kann, ein: Gefühle sind, basierend auf dem heutigen Wissen in der Neurophysiologie, wesentlich am Denken beteiligt und spielen bei der ästhetischen Erfahrung eine bedeutende Rolle.

Spezifisch zu den analysierten Fallbeispielen gibt es nur zum Kunstprojekt in Winterthur Publikationen. Diese liegen in Form von zahlreichen Zeitungsartikeln und Firmenbroschüren sowie in Form eines Beitrags von Isa Stürm in einer Publikation von der Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern (Stürm, 2001) vor. In ihrem Beitrag *Kunst und Architektur: Zwei Begegnungen* erwähnt sie auch das Kunstengagement der Winterthur Versicherungen während des Umbaus ihres Hauptsitzes. Die realisierten Kunstwerke gehen für Stürm zuwenig „tief“ auf die Architektur ein und die Arbeit von West bezeichnet sie als „Kompromisslösung“.²⁸ Die folgende Übersicht berücksichtigt die für vorliegende Untersuchung relevanteste Literatur.

²⁷(Bourdieu, 1987). S.65f.

²⁸Siehe dazu Fussnote 16 auf Seite 56.

Im Anhang werden diejenigen unpublizierten Texte im Original wiedergegeben, die von Laien verfasst wurden und nicht öffentlich verfügbar sind.

Das bereits erörterte Wahrnehmungsmodell von Pierre Bourdieu bildet die Basis für weitere, theoretische Diskussionen zur Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk. Legitimiert wird diese Vorgehensweise unter anderem dadurch, dass seine kunstsoziologischen Erkenntnisse anfangs des 21. Jahrhunderts ortsunabhängig in (kultur-) wissenschaftliche Untersuchungen zum Verhältnis von Publikum, Umfeld, Wahrnehmung und Kunst wieder aufgenommen werden.

So bei Uwe Lewitzky, der sich in *Kunst für alle?* (Lewitzky, 2005) speziell mit der Bedeutung des öffentlichen Raums für Kunstwerke beschäftigt: In Anlehnung an Bourdieu unterscheidet er einen „sozialen“ und „physischen Raum“. Die analysierten Kunstwerke definiert er anschliessend in Abhängigkeit des jeweiligen Raumtyps, in dem sie sich befinden, als „Repräsentation“ oder „Intervention“.

Moshe Zuckermann erörtert im ersten Teil seiner Publikation *Kunst und Publikum* (Zuckermann, 2002) die Ideen der vier soziologischen Denker, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Umberto Eco und Pierre Bourdieu, um im zweiten Teil, darauf aufbauend, auf die Wechselwirkung zwischen Kunst und Publikum im Spiegel des seit dem 18. Jahrhundert durch die moderne Institutionalisierung der Orte der Kunst geprägten „utopischen Autonomiecharakters“ von Kunstwerken einzugehen.

Den speziell bei der Betrachtung von Fotografien stattfindenden Sinnbildungsprozess untersucht Burkhard Michel in seiner Publikation *Bild und Habitus* (Michel, 2006). Er bezieht sich dabei 1.) auf Bourdieus Habitustheorie, in dem er den aktiven - individuell geprägten - Beitrag der Rezipienten zu einer Sinnbildung bei der Bildbetrachtung betont, und 2.) auch auf Ecos Wirkungsmodell, bei dem gleiche Texte die gleiche Wirkung hervorrufen. Das Fällen eines positiven Kunsturteils sieht Michel speziell für die Fotografie in Zusammenhang mit der jeweiligen Eindeutigkeit der Botschaft, diese wiederum ist abhängig vom Ähnlichkeitsgrad des Abgebildeten zum Abbild, je genauer/realistischer dieses wiedergegeben wird, desto verständlicher ist das Werk und entsprechend positiv fällt das Urteil aus. Michel unterscheidet, ähnlich wie Bourdieu und wie auch die untersuchten Fallbeispiele aufzeigen, zwei Rezeptionsmuster: 1. den „rhetorischen Rezeptionsmodus“, hier ist das Bild „potentiell bedeutsam absichtsvoll komponiert“, es wird als „Artefakt“ und als „ikonische Konfiguration“ wahrgenommen und 2. den „referentiellen Rezeptionsmodus“. Das Bild wird hier nicht als Bild und Komposition sondern als „Fenster zur Welt“ mit Inhalten betrachtet.

Die aktuellste Publikation *Empirisch arbeiten mit Bourdieu. Theoretische und methodische Überlegungen, Konzeptionen und Erfahrungen* wurde von Anna Brake, Helmut Bremer und Andrea Lange-Vester herausgegeben (Brake u. a., 2013). Darin sind Beiträge²⁹ von Autoren zu-

²⁹Die einzelnen Beiträge konnten nicht mehr im Detail für vorliegende Untersuchung ausgewertet werden.

sammengestellt, die empirisch mit Bourdieus Theorien arbeiteten. Die Herausgeber betonen, dass Bourdieus „spezifisches Theorieverständnis“ auf dem „Wissen um die zentrale Bedeutung der Erhebungsinstrumente für die Konstruktion des wissenschaftlichen Objekts“ basiert.³⁰ In vorliegender Arbeit zum Kunstverständnis von Laien werden speziell Bourdieus zwei definierte Wahrnehmungsmuster als „Erhebungsinstrumente“ angewendet, an die jeweiligen Rezipienten angepasst und für die aktuellsten Kunstformen weiterentwickelt. Insbesondere Bourdieus „dualistisches Bild der gebildeten und bildungsfernen Klassen“³¹ muss, wie bereits weiter oben erwähnt, bei der Frage nach dem jeweiligen Kunstverständnis kritisch hinterfragt und ausdifferenziert werden.

Ohne auf Bourdieus „Habitus“ explizit einzugehen, werden ästhetische Urteile bei Christian Demand in *Wie kommt die Ordnung in die Kunst* als Ergebnis der Lebenshaltungen/-grundsätze der jeweiligen Rezipienten erkannt und als „ethisch“ definiert (Demand, 2010).

Eine frühe (soziologische) Reflexion über das Publikum und dessen Verhältnis zu zeitgenössischer Kunst erfolgte lange vor Bourdieu in der Rede aus dem Jahr 1899 von Hugo von Tschudi, Kunsthistoriker und Museumsdirektor an verschiedenen deutschen Museen, gehalten zum Geburtstag des damaligen deutschen Kaisers (Tschudi, 1912). Seine Erkenntnisse zum Kunstverständnis des Publikums zeigen bereits Parallelen zu Bourdieu.

Facetten des europäischen Kunstlebens seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert thematisiert Oskar Bätschmann in seiner Publikation *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* (Bätschmann, 1997). Seine Abhandlung beleuchtet die (oft schwierige) Beziehung zwischen Künstler und (Laien-)Publikum im historischen Kontext. Albert Dresdner (Dresdner, 2001), Erstauflage 1915, und Lionello Venturi (Venturi, 1972), Erstauflage 1936, schildern in ihren historischen Übersichten die Entstehung und Entwicklung der Kunstkritik von der Antike bis zur Etablierung der professionellen Kunstkritik und dem bis heute damit verbundenen Verständnis der Kunstkritik durch Diderot auf. Hierbei werden insbesondere bei Dresdner auch grundlegende Aussagen zum Laienpublikum gemacht. Dresdner analysiert das kulturelle Umfeld von Paris zur Zeit der Akademien und Salons, in der sich die Laien als Kunstkritiker betätigten, anhand von Zeitungen, Zeitschriften, Korrespondenzen und Broschüren, die als (neue) publizistische Formate zur Kunstkritik zu boomen begannen. Beide Untersuchungen gehen naturgemäss nicht über das frühe 20. Jahrhundert hinaus.³²

Mit dem Aufkommen von „Laienkunstkritiken“ in Frankreich und mit dem Streit um deren Legitimation beschäftigt sich André Fontaine in seiner Publikation *Les doctrines d'Art en France*.

³⁰(Brake u. a., 2013). S.9.

³¹Ibid. S.13.

³²Eine Fortsetzung zur Geschichte der Kunstkritik im 20. Jahrhundert ist noch ausstehend. *Die Geschichte der Kunstkritik: Von Diderot bis zur Gegenwart* von Michael Hübl ist nie erschienen. Sitt/Ursprungs Untersuchung zur Kunstkritik, (Sitt und Ursprung, 1993), berücksichtigt keine Kunstkritiken von Laien.

Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot (Fontaine, 1989), Erstauflage 1909. Er analysiert und zitiert darin schwer zugängliches Quellenmaterial wie Briefe und Zeitschriften zu den Salonausstellungen.

Elizabeth Holt liefert in drei Publikationen, (Holt, 1983), Erstauflage 1979, (Holt, 1982), Erstauflage 1981, und (Holt, 1988), eine fundierte Übersicht zur Entstehung und Bedeutung des Ausstellungswesens von 1785 bis 1902. Insbesondere das erste Buch dieser Reihe, *The triumph of art for the public 1785-1848. The emerging role of exhibitions and critics*, vermittelt weitere Erkenntnisse zum Kunstverständnis von Laien am Beispiel der Salons von Paris.

Auf einen „Mangel“ in der Gesellschaft allgemein und in der Kunst im Speziellen macht Jean-Christophe Ammann in seiner Publikation *Bei näherer Betrachtung Zeitgenössische Kunst verstehen und deuten* aufmerksam (Ammann, 2008). Er stellt im ersten, auch für diese Untersuchung relevanten Kapitel, die Frage nach dem Wesen der Kunst nach Mitte des 20. Jahrhunderts und führt in diesem Zusammenhang den Begriff „Werteverlust“ ein, der allen Beteiligten - Kunstschaaffenden, Laien und Spezialisten - Schwierigkeiten bereitet.³³

Aspekte zu der (unbefriedigenden Beziehung) zwischen Publikum und Kunst und vice versa, insbesondere für die Zeit nach 1945 aber auch im Rückblick auf das 19. Jahrhundert, zeigt Jorg Lampe in seinem Artikel von 1957 *Kunst und Publikum* (Lampe, 1957) auf, die er anhand gesellschaftlicher Veränderungen zu erklären versucht und dabei für das Verhalten beider Seiten Verständnis aufbringt. Er hinterfragt auch Tendenzen der zeitgenössischen Kunst und sieht die Ursache der gegenseitigen unbefriedigenden Beziehung, ähnlich wie Ammann aber in einem anderen Kontext und Zeitfenster, im Verlust respektive „Mangel eines geschlossenen gesellschaftlichen Welt- und Menschenbildes“.³⁴

Der Verlust von einheitlichen (Wert-)Vorstellungen ist unter anderem auch beim Künstler Stephan Willats ein Thema. Er weist in seinem Artikel *Intervention und Publikum* (Willats, 1985) auf die unterschiedlichen Rezeptionsweisen des Publikums hin und beschreibt dazu eine Kunstvermittlungsform, die auf den „Sprachcodes“ der jeweiligen Betrachter basieren soll. Unbekanntes soll durch Bekanntes vermittelt werden, wobei zuerst jeweils geklärt werden muss, welche Codes welchem Zielpublikum bekannt sind und welche nicht.

Grundlegende und umfassende Informationen zu Formen der Kunstausbildung, welche die jeweiligen Rezipienten zu unterschiedlichen Zeitpunkten genossen haben, liefert Wolfgang Kemp in seiner Habilitation *„- einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“: Zeich-*

³³Nebst publikumsbezogenen, interdisziplinären Erörterungen greift Ammann zudem spezifische, werk- und künstlerbezogene Themen auf.

³⁴(Lampe, 1957). S.13. Eine thematische Anlehnung an Sedlmayrs *Verlust der Mitte* (Sedlmayr, 1948) ist, wenn auch nicht explizit erwähnt, offensichtlich. In einem weiteren, von Lampes Ehefrau erst postum herausgegebenen Text *Gewinn der Mitte* (Lampe, 2003), wird schliesslich auch explizit auf Hans Sedlmayrs Publikation Bezug genommen.

nen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870: ein Handbuch (Kemp, 1979). In seiner Publikation berücksichtigt er, angereichert mit zahlreichen Zitaten und Verweisen aus Quelltexten, den Zeichenunterricht für Laien von 1500 bis zu dessen obligatorischer Einführung an der allgemeinen Volksschule. Danach ist es, so Kemp, nicht mehr möglich, eine einheitliche chronologische Entwicklung aufzuzeigen, die Schulen gingen individuellen Präferenzen nach. Sowohl die von Kemp analysierten Zeichnungsvermittlungsmethoden als auch seine Darstellungen zum künstlerischen Dilettantismus mit Bezug zu Aussagen von Goethe und Schiller geben weiterführende Hinweise zur Fragestellung nach dem Kunstverständnis nicht nur von künstlerisch tätigen Laien (Dilettanten).

Georg Peez macht in Erweiterung von Kems Erkenntnissen in seinem Buch *Einführung in die Kunstpädagogik* (Peez, 2005) in einem gesonderten Kapitel eine aktuelle Zusammenstellung zu Methoden der Kunsterziehung in den Schulen.³⁵ Für die Fallbeispiele liefern zudem die Lehrpläne zum Zeichenunterricht im Kanton Zürich von 1905 bis 2013 wesentliche Einblicke zum jeweiligen Kunstverständnis (Kanton Zürich, 2010).

Die „rational“ ausgerichtete Betrachtung und die logische Erklärung von Kunstwerken wurden seit dem frühen Zeichenunterricht bis heute an den Volksschulen gepflegt: Die stilistisch-formale Zu- und Einordnung von ästhetischen Eindrücken stand über den (scheinbar) willkürlich empfundenen Emotionen; letztere wurden zudem vielfach erst gar nicht zugelassen. Eine strikte Trennung zwischen Gefühl und Verstand wird aber in der gegenwärtigen Neuro-Wissenschaft mindestens seit den Erkenntnissen von Antonio R. Damasio verneint. Damasio hat unter anderem in seinem 1994 erstmals erschienen Buch *Descartes' Irrtum* (Damasio, 2012) - sowie in zahlreichen weiteren, daran anschliessenden Publikationen - auf der Basis neurologischer Krankheitsbilder das Vorhandensein von Emotionen als zwingende Notwendigkeit für jegliche Art von Entscheidungen - also auch von ästhetischen - nachgewiesen. Seine Erkenntnisse wurden disziplinübergreifend aufgenommen und führten speziell auch zur Befragung nach möglichen Verbindungen zwischen Neurobiologie und ästhetischem Urteil:

Klaus Herding hat sich in der Einleitung des Sammelbandes *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten* (Herding und Stumpfhaus, 2004) ebenfalls auf Damasio bezogen. Zusammen mit Bernhard Stumpfhaus de Gruyter trug er Aufsätze aus den unterschiedlichsten Bereichen der „Emotionswissenschaft“ zusammen, die aus einem Kongress von 2002 in Frankfurt resultierten. Die Aufsätze im ersten Teil haben historische und anthropologische Bestimmungen von Emotionen ganz allgemein zum Thema, im zweiten Teil werden Emotionen speziell in der

³⁵Hans-Günther Richter hat schliesslich in seiner umfassenden Untersuchung zur ästhetischen Erziehung (Richter, 2003) nicht nur die tatsächlich in der Praxis realisierten Methoden seit Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, sondern auch die theoretischen Vorstellungen und Grundsatzdiskussionen, die nicht umgesetzt oder wieder verworfen wurden, detailliert nachgezeichnet. Auf letztere wird in vorliegender Untersuchung nur am Rande eingegangen.

Geschichte der Ästhetik befragt und im dritten Teil schliesslich werden spezifische Kunstwerke nach deren emotionalem Ausdruck untersucht. Die Dichotomie von Verstand und Gefühl, wie sie über Jahrhunderte gepflegt wurde, wird in allen Aufsätzen kritisch hinterfragt, aber auch auf die Gefahr einer „Konjunktur der Gefühle“ wird bereits in der Einleitung hingewiesen.³⁶

Norbert R. Vetter untersucht in seiner Publikation *Emotion zwischen Affekt und Kognition. Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik* (Vetter, 2010) die Rolle der Emotionen speziell in der Kunstpädagogik und legitimiert sie (neu) für den Bildungssektor. Dazu nimmt er zunächst eine historische Perspektive ein, zieht neurologische Erkenntnisse hinzu, um schliesslich darzulegen, dass Emotionen eine bedeutende Rolle bei der Rezeption einnehmen und in der Kunstvermittlung mitberücksichtigt werden müssen.

Die analysierten Fallbeispiele verdeutlichen, dass das Kunstverständnis insbesondere der Laien heute noch, wie seit Beginn der Einführung des institutionalisierten Zeichenunterrichts an den Schulen, als frühe Form der Kunstvermittlung, stark auf der strikten Trennung von Gefühl und Verstand beruht.

Als Ausdruck des Wunsches nach Konventionen und klaren Regeln können in den von Ernst Kris und Otto Kurz (Kris und Kurz, 1980) bezüglich der seit der klassischen Antike in Künstlerviten nachgewiesenen Stereotypen im Kunstverständnis der Laien gesehen und auf die Fallbeispiele adaptiert werden: Die Vorstellung des Künstlers als Genie, der etwas kann, was andere nicht können, indem er etwa in einem Kunstwerk die Realität täuschend echt abbilden soll. „Wo jener Glaube an die Identität von Bild und Abgebildeten im Schwinden begriffen ist (ausserhalb der religiösen Sphäre. *die Verf.*), trifft ein neues Band auf, um beide zu verbinden: die Ähnlichkeit.“³⁷

In vorliegender Arbeit geht es nicht um ikonoklastische Akte im Sinne von „absichtlicher Zerstörung“ eines Kunstwerkes beispielsweise in Zusammenhang mit religiösen oder politischen Umwälzungen, womit sich insbesondere Dario Gamboni ab der Französischen Revolution (Gamboni, 1983), (Gamboni, 1997) und (Gamboni, 2000)³⁸, sowie David Freedberg (Freedberg, 1993), Erstauflage 1989, Wolfgang Brückner (Brückner, 1966) oder speziell für Italien Philine Helas (Helas, 1999) intensiv auseinandergesetzt haben. Im Zentrum dieser Untersuchung stehen hingegen verbale Reaktionen auf ein Objekt, von dem die Reagierenden wussten, dass es sich um ein von der Fachwelt anerkanntes Kunstwerk handelt. Erkenntnisse zu ikonoklastischen Vorfällen, insbesondere auch Gambonis Erkenntnisse, fliessen entsprechend nur am Rande ein. Von Bedeutung hingegen ist Uwe Degreifs Dissertation *Skulpturen und Skandale. Kunstkon-*

³⁶In folgender Untersuchung wird Damasio's Unterscheidung zwischen „feelings“ und „emotions“ nicht näher berücksichtigt. Siehe Details dazu in der Einleitung bei (Herding und Stumpfhaus, 2004).

³⁷(Kris und Kurz, 1980). S.106

³⁸Der bereits erwähnte Vorfall in der Schweiz zu den entsorgten Neonröhren nimmt er dabei als Vergleich immer wieder auf. Siehe Fussnote 10 auf Seite xiv.

flikte in Baden-Württemberg (Degreif, 1997). Darin hat er Strategien, die zu Kunstkonflikten führen, untersucht. Er hat dazu Leserbriefe im Regional- und Lokalteil der Stuttgarter Zeitung zwischen 1953 bis 1993 auf Konflikte zu Kunstwerken hin analysiert, welche im öffentlichen Raum in Baden-Württemberg standen und von öffentlichen Geldern finanziert worden waren. Seine Fragestellungen können auf vorliegende Fallbeispiele adaptiert werden. Im Unterschied zu den von Degreif behandelten Kunstwerken befinden sich die Kunstwerke in den in dieser Arbeit besprochenen Fallbeispielen aber vorwiegend im halböffentlichen und nicht öffentlichen Raum, respektive waren dafür geplant, und wurden entsprechend auch nicht von der Stadt sondern von einer privaten Firma finanziert. Die Plattformen, auf denen die Debatten ausgetragen wurden, unterscheiden sich ebenfalls und es handelt sich zudem nicht ausschliesslich, wie bei Degreif, um (fundierte) Diskussionen zwischen Kunstgegnern und -befürwortern, sondern oft um einseitig formulierte und unerwidert gebliebene spontane Äusserungen. In beiden Untersuchungen hingegen reagieren Laien auf Werke, von denen sie wissen, dass diese das Werturteil „Kunst“ verliehen bekommen haben. Hauptanliegen der Gegner, so schickt Degreif bereits in der Einleitung voraus, sei der Wunsch nach Mitspracherecht. Die Diskussionen würden zudem oft dominiert von Themen zu Geld, Politik, Nationalsozialismus oder Religion, denen Degreif ein eigenes Kapitel „kunstfremde“ Themen“ widmet.

Dem „Nationalsozialismus“ wird im Ausblick vorliegender Untersuchung ebenfalls Beachtung geschenkt: Das Kunstverständnis vom Laien Adolf Hitler als Extremfall wird anhand seiner Reden zu Kunst- und Kulturpolitik, die er zwischen 1933 bis 1939 von der Grundsteinlegung bis zur Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst in München gehalten hat, analysiert. Robert Eikmeyer hat 2004 die Reden erstmals mit einer kommentierten Übersicht zusammengestellt und publiziert (Hitler, 2004).

Des weiteren listet Degreif „Wahrzeichen“, „Denkmal“, „Mahnmal“ oder „autonome Aussenskulptur“ als Rezeptionsmuster auf, die in den Schreiben immer wieder vorkommen.³⁹ Als „konstante Rezeptionserwartungen“ erwähnt er für öffentliche Kunst drei immer wieder auftretende Erwartungen:⁴⁰

- Verständlichkeit
- Integrierbarkeit (integrierbar) und
- dem Wohle der Stadt dienend

Im Gegensatz zu Degreif stehen in dieser Arbeit nicht das Aufzeigen von rhetorischen Konfliktstrategien von Kunstbefürwortern und -gegnern im Zentrum, sondern allgemeine Erkenntnisse zum Kunstverständnis von unterschiedlichen Laiengruppen. Im Unterschied zu Degreif wird

³⁹ (Degreif, 1997). S.57ff.

⁴⁰ Ibid. S.149ff.

aber gefragt, inwiefern dieses Laienkunstverständnis der jeweiligen künstlerischen Intention nahe kommt. Entsprechend fällt die Analyse der Rezeptionsmuster und der Rezeptionserwartungen detaillierter aus.

Kapitel I

Vom Laienpublikum: Soziokulturelle und kunsthistorische Bezugsrahmen

Im folgenden, kulturhistorischen Abriss zum Laienpublikum ab ca 1750 liegt das Schwergewicht je nach Ort und Zeit auf verschiedenen Aspekten: So steht für das 18./19. Jahrhundert die Situation in Frankreich und hier speziell die Entstehung der Salonausstellungen in Paris im Zentrum. Frankreich nahm in Kunstangelegenheiten eine Vorreiterrolle mit Vorbildfunktion ein.¹ Diese Ausstellungen wiederum geben Aufschluss über das Kunstverständnis von deren Befürwortern und deren Kontrahenten. Während für das 18. und das frühe 19. Jahrhundert vor allem gesellschaftspolitische Veränderungen und überlieferte Aussagen zum Kunstverständnis des öffentlichen Publikums im Vordergrund stehen und weniger Kunstschaffende und -werke selber, werden daran anschliessend für das frühe 20. Jahrhundert - nicht zuletzt aufgrund aufgrund des Zerfalls der Homogenität des Publikums, der Kunstproduktion und der Kunstschaffenden an sich - spezifischere, kunsthistorischen Positionen berücksichtigt, mit denen das Laienpublikum konfrontiert wurde. Es werden Äusserungen und Erkenntnisse zu spezifischen Ereignissen analysiert, die Aufschluss speziell zum Kunstverständnis von Laien geben. Quellen dazu sind: Kunstdispute, Fachgespräche oder Reden, gehalten von etablierten oder sich neu formierenden Spezialisten, überlieferte Schilderungen aus Zeitungen und Broschüren zu Haltungen des Publikums gegenüber Kunstwerken, Äusserungen zu den dilettantischen Kunstübungen der Oberschicht in Form eines Briefwechsels zum Dilettantentum zwischen Goethe und Schiller² sowie eine hundert Jahre später gehaltene Rede von Otto von Tschudi.³ Positionen zu Kunst-

¹Die seit 1633 staatlich geförderten Kunstausstellungen (Salons) wurden bis zu ihrem Untergang, siehe: (Holt, 1988). S.175., bestimmt durch von der Akademie vorgegebene Regeln zu Stil, Technik und Motiv. Überall in Europa wurde bis in die 1880er Jahre die offizielle Kunstrichtung von der staatlich geförderten Akademie vorgegeben. Nur in England war die Akademie eine private Organisation. Ibid.

²Referenziert und zitiert in: (Kemp, 1979). S.85ff.

³(Tschudi, 1912)

erziehungsmethoden können dabei zusätzliche, wertvolle Informationen liefern. Hier werden die Schwerpunkte gelegt auf: 1. das frühe Aufkommen des Kunstunterrichts bis zur Etablierung des Zeichenunterrichts an der Volksschule um 1900⁴, 2. die künstlerische Tätigkeit der Dilettanten⁵, deren Höhepunkt zwischen 1750 und 1850 lag und 3. die Kunstvermittlungsmethoden als integrierender Bestandteil des obligatorischen Zeichenunterrichts an der Volksschule in Zürich von 1905 bis 2012. Für die Repräsentanten aus den Fallbeispielen kann angenommen werden, dass sie mindestens den dort vermittelten Kunstunterricht, basierend auf dem bis 1991 gültigen Lehrplan, besucht haben.⁶

Diese unterschiedlichen Aspekte werden, wenn und wo möglich, nach zwei gleichen Fragestellungen - die Rezeptionsweise betreffend - untersucht:

Welche Aspekte der (jeweils zeitgenössischen) Kunst werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Im Unterschied zum Teil II werden hier in der Regel keine Äusserungen zu bestimmten Kunstwerken oder Vorfällen methodologisch analysiert, sondern überlieferte Aussagen zum Kunstverständnis werden nach allgemein vorherrschenden Rezeptionsmustern befragt.

Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk/Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)

Hierbei geht es um das Aufzeigen von Erwartungen an Kunst, respektive an deren Urheber. Dazu können geäußerte Gemeinplätze und Präferenzen näheren Aufschluss geben.

Eine Adaption der spezifizierten Kategorien für die Laien und insbesondere deren Abgrenzung zu den Spezialisten, wie sie für die Fallbeispiele in der Einleitung definiert wurden, ist aufgrund des erst allmählich einsetzenden Zerfalls der ständischen Gesellschaft und der sich im Laufe der Zeit verändernden Zusammensetzung des Kunst-Publikums sowie mangels Quelltexten zu Stellungnahmen von Laien nur mit Einschränkungen möglich. Oft muss auf das Kunstverständnis der jeweiligen Spezialisten zurückgegriffen werden, um Informationen zum Laienkunstverständnis zu erhalten. Die Bezeichnungen „Laie“, „Kenner“ und „Spezialist“ werden hier nur als Verweis auf die für die Fallbeispiele im Teil II verwendeten Begrifflichkeiten in Fussnoten ergänzend erwähnt, sie sind nicht kongruent mit den Bezeichnungen der jeweiligen Zeit zu verstehen. Eine spezifischere Unterscheidung erfolgt hingegen für den Laien, wie

⁴Inhalt und Ansätze variieren danach regional stark.

⁵Laien, hier in Abgrenzung zu professionellen Kunstschaffenden und professionellen Kunstkritikern gemeint. Zahlreiche Anfragen der Mitarbeitenden betreffend Ausstellungsmöglichkeiten in den Firmenräumlichkeiten an die Fachstelle Kunst und Gestaltung des eigenen Arbeitsplatzes mit selbst erstellten Kunstwerken zeugen vom heute noch aktuellen Wunsch nach eigener, dilettantischer künstlerischer Tätigkeit.

⁶Wo und wann genau die Rezipienten die Schule besucht haben, ist unbekannt. Als Grundlage dient mit entsprechenden Vorbehalten der Lehrplan vom Kanton Zürich. Siehe dazu Kapitel 3.1 auf Seite 48.

bereits erwähnt, in Abhängigkeit von seiner eigenen künstlerischen oder/und „kunstkritischen“ Tätigkeit als Dilettant und/oder Kenner, Sammler in Abgrenzung zur Masse, dem anonymen Laienpublikum⁷ und zu den Spezialisten. Letztere werden zunächst gebildet durch professionelle, an der Akademie anerkannte Kunstschaaffende⁸ und später allmählich durch in Kunsttheorie ausgebildete Laien ohne Anstellung an der Akademie.

1 Kunst für alle: „Hier und Jetzt“ versus Regeln

1725 etablierten sich in Paris die Salonausstellungen der französischen Académie Royale de peinture et Sculpture⁹ als feste eigenständige Einrichtung. Damit wurde Kunst offiziell für alle zugänglich.¹⁰ Die Ausstellungen entwickelten sich allmählich zu Stadtereignissen für die gesamte Bevölkerung, so erwähnte beispielsweise der Mercure de France für das Jahr 1699 und speziell auch für 1725 ein „ungeheures Publikum jeder Klasse, jeden Alters und Geschlechts, (...), das bewundert und kritisiert, gelobt und getadelt habe.“¹¹ Im Salonbericht von 1777 wird das Publikum aus allen „Ständen, Berufen, Geschlechtern und Altersklassen“ bestehend beschrieben.¹² Blieben Konflikte um Kunst ursprünglich intern und wurden unter den Künstlern und Auftraggebern ausgetragen, akzeptierten oder verurteilten seit dem 18. Jahrhundert ganze Teile der sich emanzipierenden Gesellschaft Kunst in der Öffentlichkeit. Die grosse, heterogene und anonyme Masse wurde parallel zu den Kennern, Liebhabern und Sammlern¹³ sowie den an der staatlich anerkannten Kunstakademie tätigen, für Kunstlehre und -urteil zuständigen

⁷Prototyp Laien.

⁸„(...) in Frankreich war (...) die Handhabung der Kunstlehre und des Kunsturteils anstandslos und unbestritten den Künstlern überlassen, und ihre Autorität (...) vom Staat in der Akademie organisiert (...). (Dresdner, 2001). S. 66f.

⁹(Sinnreich, 2004). S.44; (Holt, 1983). S.3.

¹⁰ Die erste Ausstellung in Paris fand 1667 und anschliessend mit Unterbrüchen bis 1927 statt. Bereits in der italienischen Renaissance waren zuvor wettbewerbsfähige Kunstaussstellungen entstanden. Erste Schritte zur Veröffentlichung der Kunst wurden dabei in Rom durch die Zurverfügungstellung von Kunstwerken von Sammlern an vorwiegend religiösen Festen zu dekorativen Zwecken einerseits und durch den Verkauf von Produktionsüberschüssen der Kunstschaaffenden an öffentlichen Märkten andererseits eingeleitet. (Dresdner, 2001). S.210f. In Deutschland wurde, vergleichbar mit den Salons in Frankreich, der erste Kunstverein 1792 in Nürnberg mit der Absicht der „Pfleger des Kunstsinn in einem möglichst breiten Publikum“ und der „Verbreitung und Stabilisierung ästhetischer Normen (...)“ gegründet. (Feist, 1986). S.79-86. Übersicht zur Entwicklung des Ausstellungswesens siehe auch (Holt, 1988). S.1-17.

¹¹Zitiert und aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt in: (Dresdner, 2001). S.174.

¹²Ibid. S.180.

¹³Ebenfalls Laien, alles Kenner gemäss Definition in der Einleitung. Nebst dem Adel interessierte sich ab Ende des 15. Jahrhundert auch das erstarkte Bürgertum vermehrt für Kunstangelegenheiten. Siehe dazu: (Kemp, 1979). S.49 und S.81ff. (Peez, 2005). S.66.

Kunstschaffenden¹⁴ zum Bestandteil des Kunstpublikums. Dieses war schliesslich spätestens Ende des 18. Jahrhunderts „bei weitem nicht mehr so einheitlich gesinnt und eindeutig lenkbar“ wie noch anfangs des gleichen Jahrhunderts.¹⁵ Es formulierte seine individuellen Kunstansprüche und -vorstellungen¹⁶ und verspürte immer mehr auch den Wunsch nach eigenem Kunstbesitz.¹⁷ „Tout Paris“ übte in Broschüren und Flugschriften Kunstkritik; die publizierten satirisch-feuilletonistischen Artikel, die im Gegensatz zu Kunstkritiken in Korrespondenzen und Zeitungen auch von Unberufenen geschrieben wurden, fanden beim breitgefächerten Publikum grossen Anklang. Die aktive Tätigkeit des Publikums auch als Kunstrichter nahm in Frankreich im 18. Jahrhundert offenbar ein solches Ausmass an, dass sogar satirische Texte über den Akt des Kritik-Schreibens an sich geschrieben wurden.¹⁸ Die öffentliche Zurschaustellung und Beurteilung der Kunst sowie die Liberalisierung der Gesellschaftssysteme insgesamt verwandelten den ursprünglich elitären Bereich der Kunst zu einer „Jeder-kann-mitmachen-Angelegenheit“ im Sinne von „Das kann ich auch.“¹⁹

In Akademie-²⁰ sowie in Liebhaber-, Sammler-, Kenner- und Künstlerkreisen²¹ war man sich zunächst nicht einig, inwieweit der Meinung des anonymen Publikums²² Rechnung zu tragen und wer wirklich zur Kunstkritik befähigt sei.²³ In den Vorworten der Ausstellungskataloge zu den Salons war 1699 das Urteil des breiten Publikums von den an der Akademie tätigen Kunstschaffenden erwünscht, 1737 wieder eher nicht „aus Respekt vor den Werken“ und 1745 wurde das Publikum als „unabhängige kritische Instanz“ erneut gelobt.²⁴ Der Maler und Aka-

¹⁴Spezialisten.

¹⁵(Hauser, 1983). S.489.

¹⁶Was zu einem pluralistischen Kunstverständnis und zur Geburt des öffentlichen Kunstdiskurses, der „gesellschaftlichen“ Kunstkritik, führte. (Dresdner, 2001)S. 216ff. Kritik hier gemeint analog der Definition von Kunstkritik in der Einleitung zu vorliegender Untersuchung in Abgrenzung zu der sich allmählich formierenden professionellen, „literarischen“ Kunstkritik bei Dresdner. Ibid.

¹⁷Was wiederum zum Anstieg der „Kunstproduktion“ sowie der Ausstellungstätigkeit auch ausserhalb der Salons führte. (Holt, 1982). S.xxviii.

¹⁸Siehe dazu den Salonbericht von 1777, zitiert in: (Dresdner, 2001). S.180f. Siehe zudem auch: Ibid. 255-270.

¹⁹Bereits Goethe/Schiller verwiesen in ihrem Briefwechsel mit Besorgnis auf dieses „Übergreifen des Dilettantismus“ auch „auf die angestammten Gebiete der Kunst.“(Kemp, 1979). S.89. Kemp bezieht sich hier auf den Brief vom 22.6.1799 von Goethe an Schiller: „Denn wie Künstler, Unternehmer, Verkäufer und Käufer und Liebhaber jeder Kunst im Dilettantismus eroffen sind, das sehe ich erst jetzt (...)“.Siehe auch: (Staiger, 2005). S.768.

²⁰Spezialisten.

²¹Kenner als Untergruppe der Laien; Künstler und (ausserhalb der Akademie) Kenner allmählich zu Spezialisten mutierend.

²²Laien ohne besondere Kenntnisse.

²³(Bätschmann, 1997). S 52ff.

²⁴(Bätschmann, 1997). S.13 mit Originalzitaten.

demiedirektor Antoine Coypel (1661-1722) betonte an den zwischen 1712 bis 1720 gehaltenen Vorträgen an der Académie royale die Wichtigkeit des Publikums. Er befürwortete grundsätzlich die Laienkritik in Form des Äusserns der eigenen Ansichten, entscheidende Werturteile aber vor allem betreffend Techniken konnten und durften nur Seinesgleichen, Künstler, fällen. Die besten Sachkenner waren für ihn nach wie vor die grossen Maler der Akademie.²⁵ Die Meinung des Publikums sei unstetig und wechsele immer wieder. Kritiken sollten zudem im privaten Rahmen und nicht in der breiten Öffentlichkeit geäussert werden.²⁶ Er betonte aber auch, dass „Wenn nicht der allgemeine Geschmack getroffen wird, ist es mit all unseren Mühen umsonst. Das Publikum ist immer am stärksten, und da es unser Richter ist, müssen wir es konsultieren.“²⁷ Der französische Bildhauer Etienne-Maurice Falconet (1716-1791) betonte als Akademiemitglied, dass das Gefühl für ein Kunsturteil nicht ausreiche; die „Vergleichung“ von Kunstansichten sei die Methode, um zum „objektiv Richtigen“ zu gelangen.²⁸ Die Kuntschaffenden, die nun neu auch um die Anerkennung des ihnen oft ganz unbekannten, unterschiedlich zusammengesetzten Publikums ringen mussten, um überleben zu können²⁹, wollten ihrerseits zunächst auch nur von ihresgleichen beurteilt werden und das Publikum sollte, wenn überhaupt, dann höchstens loben.³⁰ 1740 belebten aber gerade sie die Kunstaussstellungen in den Salons neu, mit der Absicht, nun „direkte Verbindung mit dem breiten Publikum“ zu knüpfen³¹ und nicht mehr nach den traditionellen ästhetischen Doktrinen³² der Akademi-

²⁵Spezialisten.

²⁶(Dresdner, 2001). S.182 ff.

²⁷Ibid. S.184.

²⁸Ibid. S.277.

²⁹Mit den ursprünglich funktional ausgerichteten, nach Vorgaben des Auftraggebers erstellten Kunstwerken waren auch die damit beim Betrachter evozierbaren Reaktionen wie emotionale Gerührtheit, religiöse Ehrfurcht bis zu Angst besser einplanbar. Der Kreis der Rezipienten war bekannt und wurde definiert durch das Umfeld des Auftraggebers. Je nach Kontext verband sich mit den Werken ein mehr oder weniger starker religiöser oder politischer Impetus. Siehe zum Thema der funktional, religiös oder politisch, ausgerichteten Kunst auch: (Freedberg, 1993), (Brückner, 1966) oder speziell für Italien: (Helas, 1999). Die Kuntschaffenden arbeiteten Ende des 18. Jahrhunderts nach eigenen Vorstellungen, unabhängig von Ideen der Auftraggeber, und waren entsprechend auf positive Rückmeldungen des Publikums angewiesen. (Holt, 1983). S.11.

³⁰Bereits im Italien des Quattrocento rangten die Künstler um das Wohlwollen des breiten Publikums. (Dresdner, 2001). S.119. Noch vor dem 15. Jahrhundert war auch hier die „Kunst eine innere Angelegenheit der Künstlerschaft. (...) Es fiel niemandem ein, in Zweifel zu ziehen, dass die Künstler ebenso wie die Weber oder die Tischler die Erzeugnisse ihres Gewerbes zu beurteilen berufen waren.“ Ibid. S.118. Erste nachweisbare öffentliche Kunstkritik eines Laien stammt, so Dresdner, von Pietro Aretino (1492-1556), und betraf Michelangelos Nuditäten, wobei es sich, so Dresdner, eher um eine persönliche Abrechnung handelte. Ibid. S.118 und S.120ff.

³¹Ibid. S.195.

³²(Holt, 1983). S.7.

ker, Sammler und Kenner³³ beurteilt zu werden, welche Neuorientierungen ignorierten und verpönten.³⁴ Die Künstler passten sich im 18. Jahrhundert mit ihrem Schaffen den Kritikern, die zum Sprachrohr des Publikums wurden, vermehrt an.³⁵

Ein aktiver Befürworter der Laienkunstkritik bereits im 17. Jahrhundert in Frankreich³⁶ war Roger de Piles (1635-1709), der sich selber, in Abgrenzung zu den professionell tätigen Kunstschaffenden an der Akademie³⁷, als Laie bezeichnete und sich, bevor Kunst überhaupt allgemein öffentlich zugänglich war, als Laien-Kunstrichter gegen die „unbedingte Verbindlichkeit (...) des antiken Vorbildes für den Maler (...)“³⁸ und das darauf beruhende Urteil der Akademie äusserte. Vorbilder zur künstlerischen Nachahmung sollten nicht in der Antike und in Griechenland, sondern im bekannten „Hier und Jetzt“ gesucht werden.³⁹ An oberster Stelle zur Beurteilung stehe dabei die Schönheit, es sei „vernünftig“, „alles zu schätzen“, was „schön“ sei.⁴⁰ Er vertraute mehr dem „gesunden Menschenverstand“, den „natürlichen Augen.“⁴¹ Bei der Betrachtung von Kunstwerken stellte er dabei das Gefühl über die Regeln. Denn damit ein Kunstwerk überhaupt auf das Interesse des Betrachters stosse, sei „L’Effet au Premier Coup d’Œil“ ausschlaggebend.⁴²

³³Kunsts Liebhaber, Kenner und Sammler werden bei Dresdner - als Abgrenzung zu den Profis an der Akademie (Spezialisten) und dem anonymen Publikum, den Laien - als Amateure bezeichnet. (Dresdner, 2001). S.186f. Diese Amateure zählen gemäss Definition in der Einleitung zu vorliegender Arbeit und wie hier weiter oben bereits erwähnt, zu den Laien, dort am ehesten zur Untergruppe der Kenner.

³⁴Ibid. S.190.

³⁵Ibid. S. 225. La Font de Saint Yenne (1688-1771) verstand sich beispielsweise als Ratgeber der Künstler, indem er ihnen die Wünsche des Publikums erläuterte und zwischen Kunstschaffenden und Publikum vermittelte. (Bätschmann, 1997). S.57. Die Bedeutung und Macht, die sich das „neue“ breite Publikum im Laufe des 18. Jahrhunderts als Kunstrichter aneignete, veranschaulicht beispielsweise ein von Bätschmann erwähntes Ereignis in England: „1775 warf James Barry dem englischen Staat die Vernachlässigung der Historienmalerei vor und eruierte die Gründe in der Geringschätzung des Publikums und der Auftraggeber, deren Interesse auf Porträts beschränkt sei.“Ibid. S.25. Oder 1859 wurden am Pariser Salon viele Werke zurückgewiesen, die beim Publikum beliebt waren. Es wurde als Reaktion darauf diskutiert, dass vom Publikum anerkannte Künstler ihre Werke unjuriert gesondert ausstellen können sollten. (Holt, 1982). S.265.

³⁶In Italien betonten schon Leonardo da Vinci und Leon Battista Alberti die Bedeutung des Publikumsgeschmacks. Alberti verlangte, dass „das Werk des Malers das Wohlgefallen der Menge zu suchen habe“ und Leonardo da Vinci forderte „... dass es die Besucher anziehe und sie in grosser Bewunderung und grossem Ergötzen fesse.“ Zitiert mit Quellenangaben bei: (Dresdner, 2001). S.119.

³⁷Details zu de Piles siehe: (Fontaine, 1989). S.120ff.

³⁸(Dresdner, 2001). S.167.

³⁹ Ibid. Mit Originalzitat von De Piles, der darin Poussins Anlehnung an die Antike und damit den Akademismus kritisierte.

⁴⁰Ibid. S.170.

⁴¹Ibid. S.168.

⁴²(Fontaine, 1989). S.96.

Der Geschichtsschreiber⁴³ und Diplomat Abbé Du Bos (1670-1742) verwies in seinen 1719 publizierten und wegweisenden Gedanken zu Poesie und Malerei⁴⁴ noch expliziter als de Piles auf die Bedeutung der unmittelbaren Reaktionen der Betrachter und Wirkungsqualitäten: Ein Werk könne allen Regeln gehorchen, wenn es aber nicht berühre, sei es nichts wert. Ein Kunstwerk richte sich an das Gefühl und nicht an den Verstand; dieses sei beim Publikum noch nicht abgestumpft, sondern noch frisch und spontan. Da Empfindungen allen Menschen eigen seien, könnten, so Du Bos weiter, auch alle über Kunst reden.⁴⁵

Der Kunstkritiker La Font de Saint Yenne⁴⁶ (1688-1771) legitimierte das Mitsprache- und Urteilsrecht aller durch die Tatasche, dass die Kunstwerke für die Öffentlichkeit frei zugänglich sind.⁴⁷ Er anerkannte ebenfalls die Empfindungen des Publikums als ausschlaggebend für Kunsturteile und zog Gefühl und den „natürlichen Geschmack“ eines „uneigennütigen“ und „unbefangenen“ Publikums demjenigen der Akdemiemitglieder, die sich, selbst malerisch tätig, streng auf die akademischen Regeln stützten, vor.⁴⁸ „Die Empfindungen der Menschen einigen sich früher oder später immer, daraus liessen sich allgemein gültige Urteile erzielen.“ Das Publikum sei zwar voreilig und voreingenommen beim Urteilen, doch die Summe aller Urteile zähle, auch wenn sie mit den Doktrinen nicht übereinstimmten.⁴⁹

Die Überzeugung, dass das Gefühl zur Kunstbeurteilung ausschlaggebend und höher zu bewerten sei - da jedermann eigen - als jegliche Regeln führte im 18. Jahrhundert zu Meinungsverschiedenheiten unter den Spezialisten.⁵⁰ Die konservativen Vertreter der Akademie und der offiziellen Jury⁵¹ blieben lange und unterschiedlich stark ausgeprägt der akademischen Dogmatik mit Stil und Regeln und der Historie an oberster Stelle verpflichtet.⁵² „Es wird in dieser Zeit

⁴³Laie.

⁴⁴„Réflexions sur la poésie et la peinture“ (Dresdner, 2001). S.175ff.

⁴⁵Originalzitate in: (Bätschmann, 1997). S. 53ff. und (Dresdner, 2001). S.176ff. Siehe auch: (Hauser, 1983). S.488. und (Venturi, 1972). S.138.

⁴⁶Laie.

⁴⁷„Chacun a le droit d'en porter son jugement.“ Originaltext: La Font de Saint Yenne. *Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France*. 1747. S.2. Zitiert in: (Fontaine, 1989) S.252-53. Konzessionen an das Publikum siehe Ibid, S.257ff. Mit dieser 1746 erschienen Publikation von La Font de Saint Yenne wurde eine erste kritische Kunstbetrachtung eines Laien veröffentlicht. La Font wagte es, zum Entsetzen der Akademiemitglieder, Werke zu kritisieren. Details dazu siehe: (Dresdner, 2001). S.222ff. In der Folge von La Fonts Schrift erschienen bis Ende des Jahrhunderts gegen 200 Salonbroschüren. Ein „ganzer Schwarm von Unberufenen“ mass sich darin Kunstkritik an. Ibid.S. 263 und 264f. Zur Bedeutung der Kritiken in den Broschüren auch: Ibid. S.269ff.

⁴⁸ (Fontaine, 1989). S.253 und (Bätschmann, 1997). S.56.

⁴⁹(Fontaine, 1989). S.257ff. Konzessionen an das Publikum ebenda.

⁵⁰(Hauser, 1983). S.488.

⁵¹Spezialisten.

⁵²(Dresdner, 2001). S.189. So auch De Piles und seine Nachfolger (im Unterschied zu den Spezialisten an der Akademie

so viel vom Sentiment gesprochen, aber äusserst selten ist es, dass wirklich einmal die Stimme einer lebendigen und unmittelbaren Empfindung in der Kunstkritik vernehmlich wird (...).⁵³ Das Kunstwerk wurde hierbei nicht als eine aus dem „Kern einer Persönlichkeit herausgewachsene organische Einheit“ verstanden, sondern als ein „aus Teilen Zusammengesetztes“.⁵⁴ Man war entsprechend noch überzeugt, dass der Wert des Kunstwerkes „objektiv und endgültig normiert“ werden könne.⁵⁵

Das „neue“ Laienpublikum war aber viel stärker von den Gefühlen und entsprechend von der neuen „viel amüsanteren modernen Rokokokunst“, die mit den Sittenbildern allgemein verständliche Schilderungen zum Leben zeigte, angetan.⁵⁶ Der französische Literaturkritiker Abbé Desfontaines, 1685 - 1745, beklagte sich 1743 über den „gewöhnlichen Ignoranten“, der die sich der Akademie verpflichteten Werke in der aktuellen Ausstellung im Louvre „herablassend“ - im Unterschied zu den Liebhabern⁵⁷ - ohne jegliche Kunstkenntnisse betrachtet.⁵⁸ „Kenner, Frauen, Stutzer, Pedanten, Leute von Geist, Ignoranten und Narren“ bevölkerten die Salons und liebten Künstler wie Greuze, „weil er sich der Naivität der Natur am meisten näherte“.⁵⁹ „(...) er bot“, so Dresdner, „endlich den Zeitgenossen, wonach sie lechzten: Empfindungen; er bot ihnen dramatische Aktion; er bot ihnen die Naturwahrheit, die sie meinten (...)“.⁶⁰ Aufgrund der mangelnden Nachfrage wurden Historienbilder schliesslich immer mehr

zunächst Laien und spezifischer gemäss Definition in der Einleitung am ehesten zur Gruppe der Kenner zuzuordnen.) entgegen ihren theoretischen Plädoyers. Ibid.

⁵³Ibid. S.278. Erst Diderot äusserte in seinen Kunstkritiken seinen persönlichen Stil und Geschmack. Seine empfundenen Gefühle überwogen jegliche Regeln des Akademismus. (Dresdner, 2001). S.323ff. insbesondere S.327.

⁵⁴Ibid.S281.

⁵⁵Ibid.S.276.

⁵⁶Ibid. S.181ff. insbesondere S.193.

⁵⁷ Analog Definition in der Einleitung zu vorliegender Arbeit können hier mit „Liebhaber“ in Abgrenzung zu den Laien ohne Kenntnisse die Kenner aus der Laiengruppe oder/und die Spezialisten gemeint sein.

⁵⁸(Fontaine, 1989). S.274: „Il est assez significatif d'entendre, en 1743, l'abbé Desfontaines se plaindre que ‚chacun veuille apprécier les tableaux sans avoir étudié ni les rapports de la nature, ni les principes de l'art.‘ ‚L'Académie‘, ajoute-t-il, ‚a exposé cette année de fort beaux ouvrages au Salon du Louvre que le vulgaire ignorant regarde d'un air dédaigneux, tandis que les connaisseurues en font beaucoup de cas.“

⁵⁹(Dresdner, 2001). S.301. Dresdner bezieht sich hier auf zwei Zeugenberichte aus den Jahren 1761 und 1765.

⁶⁰ Ibid. S.300. Ovids Legende vom Bildhauer Pygmalion erlangte 1750 bei den Kunschtchaffenden als entsprechende Reaktion auf den Publikumswunsch nach einer Kunst, die die Aufmerksamkeit des Betrachters fesselt, neue Popularität.(Bätschmann, 1997) S.17. Das Publikum entwickelte zur Belebung der Kunst analog den tableaux vivants den Besuch der Galerien bei Fackelschein. Ibid. S.21.

in den Hintergrund der Salons verdrängt.⁶¹ Für 1806 wird die „Masse“ beschrieben als „auf den Leinwänden, wie überall, nur das Schauspiel“ sehend.⁶²

Auch die Dilettanten⁶³ waren mehr an ausgelösten Effekten und Wirkungen interessiert, als an den dem Kunstwerk zugrunde liegenden Ideen.⁶⁴ Insbesondere Vertreter der Oberschicht fühlten sich vermehrt dazu berufen, in der Freizeit künstlerisch tätig zu sein und dadurch den durch die Kunstbetrachtung evozierten Gefühlen Ausdruck zu verleihen.⁶⁵ Die „Willkür des Subjektivismus“ der Kunst der Dilettanten⁶⁶ war zudem „einfacher zu verstehen“ und wurde vom nicht künstlerisch tätigen Publikum entsprechend „höher bewertet“. ⁶⁷

Dieses „einfachere Verstehen Können“ lässt sich unter anderem damit erklären, dass die Dilettanten selber, gemäss Kemp, einfache Tricks und nicht schwierige Regeln erlernten, mit denen

⁶¹(Holt, 1983). S.44. Der Salon appellierte 1796 offiziell an die Kunschtchaffenden, sich öffentlich an Themen zu republikanischen Tugenden und zur französischen Geschichte zu messen: „(...) to celebrate republican virtues and French history in a public competition.“ Ibid.

⁶²Jean Baptiste Publicola Chaussard, Literat und Politiker, 1766-1823, zusammen mit David Revolutionsteilnehmer und Anhänger des Neoklassizismus, erklärte 1806 damit in seiner Salonkritik die Unfähigkeit der Masse, Kunst zu beurteilen. Daher rühre auch der Missbrauch von dramatischen Effekten in der Malerei. (Holt, 1983). S.101: „(...), because the crowd ist not capable of judging excellence of execution. It sees on the canvas, as elsewhere, only a spectacle. This, however, is whence the abuse of dramatic effects in painting leads.“ Siehe dazu auch Fussnote 107 auf Seite 44.

⁶³ Goethe/Schiller führten eigens eine Typologie des Künstlertums ein, worunter der Dilettant als ein eigenständiger Typus figurierte. Das dilettierende Zeichnen und Malen der oberen sozialen Schicht stand Mitte des 18. Jahrhunderts bis Mitte des 19. Jahrhunderts, vor allem auch in England, in voller Blüte. Die Dilettanten fühlten sich zusätzlich zur Kunstbetrachtung und -beurteilung auch noch zum Selbstproduzieren animiert. Mit Dilettant ist im Sinne Kemps, Goethe/Schiller zitierend, ein „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und geniessen, sondern auch an der *künstlerischen (die Verf.)* Ausübung Teil nehmen will“ (Kemp, 1979). S.82., gemeint, aber grundsätzlich einer anderen hauptberuflichen Tätigkeit nachkommt. Dies im Unterschied noch zu den Adligen des 17. Jahrhunderts, bei denen die künstlerische Tätigkeit Teil ihres Berufs war. Ibid. S.81ff.

⁶⁴ Siehe dazu Goethe/Schillers definierte „Rezeptionsästhetik“ für Dilettanten. Ibid. S.90. Weitere Unterschiede zwischen Dilettanten und Künstlern verdeutlichten sie auch anhand der bei den Dilettanten dominierenden „Produktionsästhetik“: Ihre Kunstrezeption und -tätigkeit sei auf allgemein bekannte, messbare Werte, auf „Quantitative Massstäbe“ wie „Dauerhaftigkeit, materieller Wert, Seltenheit des verwendeten Materials, Vervielfältigung, investierter Arbeitsaufwand (...)“ reduziert. Ibid.

⁶⁵Die Dilettanten können als Spezialgruppe der Kenner bezeichnet werden.

⁶⁶Goethe/Schiller bezeichneten die Dilettanten als „Pfuscher“ in Abgrenzung zu den Künstlern, den „Meistern.“Ibid. S.89.

⁶⁷Ibid.

Im Unterschied zu den nicht künstlerisch tätigen, den passiven Kunstbetrachtern, blieb die Wahrnehmung der Dilettanten aber - gemäss Goethe/Schiller zur Frage des Nutzens von dilettantischen Tätigkeiten - wie bei den Künstlern nicht auf der ersten Stufe, dem „Totaleindruck“, stehen. Der Dilettant machte dank der aktiven zeichnerischen Tätigkeit den Schritt in die zweite Stufe zur „Unterscheidung“, der für das „ästhetische Gefühl“ als „Gefühl des Ganzen“ unabdingbar war. Der passive Betrachter könne hingegen durch seine künstlerische Untätigkeit nie zu dieser „ganzheitlichen Erfassung von Natur und Kunst“ gelangen. Ibid. S.91 mit Zitaten aus und Hinweisen zu den Quelltexten.

sie die Effekte der Vorbilder möglichst einfach und rasch umsetzen konnten.⁶⁸

⁶⁸Ibid. S.135. Kemp betont, dass man bereits bei der Adelserziehung zudem dazu tendiert hatte, allzu Schwieriges der Vorlagen zu vereinfachen und gewünschte Effekte mittels Neuerfindungen zu erzielen. Beispielsweise hätte die Schabkunst als Zeichenwerkzeug zur Adelserziehung gedient (Ibid. S.66ff.) und die Lithografie sowie die Fotografie wären Erfindungen der Dilettanten gewesen, die nicht zeichnen konnten, aber das Bedürfnis gehabt hätten, Landschaften und Veduten abzubilden. Ibid.S.97ff. Kemp betont zudem auch für die zeichnenden englischen Virtuosi im 17. Jahrhundert deren oberflächliche Beschränkung auf das „Äusserliche“ und „Sinnlich-Reizende“. Ibid. S.65.

2 „Das kann ich auch“: Mitspracherecht und Entfremdung des Publikums

Die im vorangehenden Kapitel aufgezeigte sukzessive Demokratisierung der Kunst ermöglichte grundsätzlich allen den Zugang zu Ausstellungen. Die Autorität der grossen Maler der französischen Akademie⁶⁹ zu Kunstfragen sowie die von ihnen postulierten Normen wurden von den Kunstschaaffenden und Kritikern⁷⁰ sowie vom neuen Publikum⁷¹ vermehrt hinterfragt oder umgangen. In der Einleitung des offiziellen Katalogs zum Salon von 1793 wurde zu „Originalität“ an Stelle von „Stil“ und „akademischer Manier“ sowie zu „Vielfältigkeit“ in der Nachahmung der Natur an Stelle von „unterwürfigem Kopieren“ aufgerufen.⁷² Die mit Diderot ab 1750 aufkommenden Salon-Kunstkritiker billigten den „Unabhängigkeitsdrang der Künstler gegenüber einer despotisch waltenden Jury (...)“⁷³, empfanden aber „die neue Kunst als überaus anstrengend in ihren systematischen Regelverstössen (...)“.⁷⁴ Durch die stetige Erweiterung der vom Staat geförderten Salons sowie durch Entstehung zahlreicher staatlich unabhängiger Ausstellungsräume mit immer mehr Exponaten wurden dem Publikum immer vielfältigere Seherlebnisse von unterschiedlichster Qualität und immenser Quantität ermöglicht und zugemutet.⁷⁵ Von

⁶⁹Damals noch die einzigen Spezialisten.

⁷⁰Laien, schliesslich auch zur neuen Spezialistengruppe mutierend.

⁷¹Laien.

⁷²(Holt, 1983). S. 45.

⁷³(Sinnreich, 2004). S.45. Die 1748 gegründete, aus Akademiemitgliedern bestehende Jury wurde im selben Jahr um 20 nicht zur Akademie gehörende Kunstschaaffende erweitert. (Holt, 1983). S.41.

⁷⁴Ibid.

⁷⁵Waren beispielsweise zunächst nur Akademiemitglieder zu den Salons zugelassen, durften dank bürgerlichen Revolutionen ab 1791 schliesslich alle Künstler aus dem In- und Ausland, der Akademie angehörend oder nicht, Vorschläge für die Salonausstellungen einreichen. (Dresdner, 2001). S.253, (Holt, 1983). S.40. An der Ausstellungsöffnung 1802 im Musée Napoléon waren zudem erstmals auch internationale Meisterwerke, teilweise Beute aus Napoleons Feldzügen, gleichzeitig, am gleichen Ort, chronologisch und nach Schulen geordnet ausgestellt, die zuvor nur ausserhalb von Paris, an ihren angestammten Orten, für die sie entstanden waren, betrachtet werden konnten. Ibid. S.75f. Nationale Überlegenheit wurde damit und von nun an in den folgenden (Salon)Ausstellungen auch mit Kunst demonstriert. Ibid. S.79. Kunstwerke wurden 1855 neu auch zusammen mit industriellen Produkten aus allen Nationen ausgestellt (Exposition Universelle in Paris) (Holt, 1982). S.108ff. 1859 fand die Fotografeausstellung erstmals Platz in der Nähe der Bilder- und Skulpturen- und nicht mehr in der Industrieausstellung. Ibid. S.249. Mit dem Niedergang von Napoleon war es mit der Toleranz im Sinne der Vielfältigkeit an den Salons vorerst wieder zu Ende.(Holt, 1983). S.211ff. Als Reaktion auf die erneute rigide Zulassungskontrolle zu den Salons zugunsten der Klassizisten entstanden nach der Revolution von 1848 vermehrt auch von der Akademie und offiziellen Jury unabhängige Ausstellungen(Holt, 1982). S.xxv ff. (Beispielsweise 1863 in der Galerie von Martinet und im Salon des Refusés, in dem die von der Akademie abgewiesenen Werke gezeigt wurden. Ibid. S.378ff.)

Kunstschaaffenden selber organisierte Privatausstellungen⁷⁶, Sezessionen, Leitlinien für Kunst und schliesslich anfangs des 20. Jahrhunderts Museumsausstellungen mit neu wieder weniger dafür gezielt auserwählten Werken entstanden als erneuter Ausdruck eines „vorsortierten Geschmacks (...)“.⁷⁷

Poetische, historische, literarische oder philosophische Inhalte rückten zugunsten von (psychologischen) Fragen zu Wirkung von Farbe und Licht sowie zu malerischen und skulpturalen Überlegungen in den Hintergrund. Technische und konzeptuelle Vielfältigkeit verwischten am Ende des 19. Jahrhunderts die Grenzen der Bildgattungen Skulptur und Malerei. Die Fotografie übernahm die Aufgabe der korrekten Abbildung und der technische Fortschritt das handwerkliche Können. Video, Fotografie, Performance, Text und Internetkunst sowie unterschiedlichste Materialien ergänzten und erweiterten schliesslich das künstlerische Schaffen im 20. Jahrhundert.⁷⁸ Die Kunstschaaffenden selbst wirkten selbst aktiv den etablierten Vorstellungen des Elitären, Kostbaren, Einzigartigen, Erhabenen oder Schönen entgegen, indem sie beispielsweise die Kunst gezielt dem Alltag annäherten. Triviales aus der Massenkultur, das sich einzig durch eine festumrissene Idee auszeichnete, mutierte zum Kunstwerk.⁷⁹ Auch „Traditionelles“ fand in der Kunst schliesslich wieder einen Platz.⁸⁰

Durch den Verzicht der Kunstschaaffenden, ihren Werken einen Titel zu geben⁸¹, erfolgte für das Publikum ein weiterer Orientierungsverlust; oft wurden zudem Titel verwendet, die eine

⁷⁶(Holt, 1983). S.464.

⁷⁷(Sitt und Ursprung, 1993). S.25f. Als Beispiel verweisen die Verfasser hier auf die Tätigkeit der Berliner Nationalgalerie von 1906. (Ibid.)

⁷⁸Ursprung erwähnt, dass es nach 1989 nicht mehr „plausibel sei, übergreifende Bewegungen oder Stile zu benennen“ und „auch die Unterscheidung nach künstlerischen Medien weniger trifft“ sei. Zudem sei die „Identifizierung des Künstlers über ein spezifisches Medium hinfällig“, da sich „viele Künstler virtuos etwa zwischen Skulptur, Video, Fotografie, Performance, Text, Malerei und Internetkunst“ bewegten. (Ursprung, 2010). S.102.

⁷⁹ Duchamp erhöhte mit seinen Ready-mades den Gebrauchsgegenstand zu Kunst; die Nouveaux Réalistes entdeckten in der Hässlichkeit des Abfalls die Schönheit der Kunst; Schönheit wurde wiederum durch inszenierte Skandale der Futuristen verneint; der Anspruch auf Ewigkeit wurde durch Performances, Happenings, Zerstörungen der Dadabewegungen und Fluxus zu nichte gemacht. Authentizität, Einzigartigkeit und Antikommerzialisierung wurde durch die Pop-Art verdrängt. Beuys verabschiedete sich schliesslich auch von der Vorstellung eines Kunstwerkes als etwas visuell Wahrnehmbares, indem er die Diskurse mit dem Publikum selber als Kunst und alle Teilnehmenden als Künstler deklarierte. Das Publikum wurde zum Bestandteil der Kunst, die ihrerseits mit dem Alltag verschmolz. (Zuckermann, 2002). S.32ff., (Bätschmann, 1997). S. 203ff. Jeff Koons schuf schliesslich bewusst „Jedermannskunst“: Skulpturen, die gemäss dem Künstler der Allgemeinheit ohne Vorkenntnisse, beinahe wie Fernsehen, zugänglich seien.(Ursprung, 2010). S.67.

⁸⁰So bei Jeff Wall beispielsweise „Grossformat, Farbigkeit, realistische Darstellung mit narrativen Elementen, Emotionalität und atemberaubende Schönheit als Referenzen auf die akademischen Salonausstellungen“(Ursprung, 2010). S.63.

⁸¹Insbesondere in der Minimal Art. (Ursprung, 2010). S.29.

eindeutige Zuordnung des Gesehenen eher erschwerten.⁸² Des weiteren funktionierten die ursprünglich spezifisch für Kunstaussstellungen definierten Lokalitäten in Form der Salons und der ab dem 19. Jahrhundert entstanden öffentliche Kunstinstitutionen, Galerien und Museumsbauten auch nicht mehr als Garant für die (qualitätsunabhängige) Kunstidentität eines Werkes.⁸³ Die Kunstschaffenden selber verliessen ihre Ateliers und den Ausstellungsraum, um mit ihrer Kunst direkt mit dem Publikum, den Leuten auf der Strasse, die teilweise den Museumsbesuch scheuten, zu sprechen, sie in ihrer Kunst zu integrieren.⁸⁴ Schliesslich wurde auch privater Kunstbesitz vermehrt im „kunstfremden“ Umfeld wie Firmenräumlichkeiten präsentiert: Grossindustrielle stellten Werke aus der eigenen Privatsammlung in Sitzungszimmern und Empfangshallen aus und begannen, Firmensammlungen aufzubauen. Man trifft heute überall, in Arztpraxen, Empfangshallen auf Kunst.

Mit diesen Entwicklungen hatten sich bis zum 20. Jahrhundert alle bis anhin (vermeintlich) noch überschaubaren Kriterien und Massstäbe zur Definition von Kunst Schritt für Schritt verflüchtigt. „Regelverstösse“ waren „zur Regel“ geworden, was nicht nur für das Publikum⁸⁵ sondern auch für die Kunstschaffenden zu einer „Kulturunsicherheit“⁸⁶ führte. Schliesslich kam es für die Kunstschaffenden, gemäss Ammann, zum totalen „Werteverlust“, indem „(...) jeder Künstler selbst herausfinden“ musste, „wo vorne, hinten, rechts oder links war. Mit anderen Worten: Er musste selbst Bildinhalte und Bildsprache entwickeln.“⁸⁷

Zeitlich setzte - nach Lampe - mit der Französischen und Industriellen Revolution der Verlust der Gesellschaft als „ein einheitliches Ganzes“ ein.⁸⁸ Ab 1945 interessieren viele Kunstschaffende,

⁸²Bourdieu betont in Zusammenhang mit der „Lesbarkeit“ im Sinne von Verständlichkeit eines Werkes die Wichtigkeit der „Bildüberschrift“ für ein abschliessendes Urteil. (Bourdieu, 1987). S.84.

⁸³Bei Duchamps ausgestellten Readymades beispielsweise fungierte mindestens der Ausstellungsraum noch als Legitimationsfaktor für Kunst. Brion O'Doherty stellt die Neutralität der white cubes hingegen in Frage, indem er auf die für die zeitgenössische Kunst wichtige Bedeutung - im Unterschied noch zu den Salonaussstellungen - dieses vermeintlich neutralen Raumes für den Rezipienten hinweist. Die Lokalitäten fungierten als Erfahrungsräume und gehörten zusammen mit dem Publikum zur authentischen Wahrnehmung von Kunst. (O'Doherty, 1996).

⁸⁴Zu diesem Abschnitt siehe: (Sitt und Ursprung, 1993). S.23-26. Für den Beginn des 21. Jahrhunderts erkennt Gianni Jetzer, Kurator des Swiss Institute in New York, nun einen Umbruch in der Kunstwelt. Er betont, dass sich die Kunstschaffenden, anders als noch in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, selber vermehrt wieder auf klassische Kunst-Werte besinnen würden, beispielsweise indem sie den Museumsraum dem öffentlichen Raum vorzögen, und die Referenz aufs Alltägliche nicht mehr an oberster Stelle stünde. Die Symbiose von Alltag mit Kunst sei zur Norm geworden und deshalb auch nicht mehr von höchstem Interesse. (Signer und Jetzer, 2009). S.62-64.

⁸⁵Laien und Spezialisten.

⁸⁶(Sitt und Ursprung, 1993). S.25.

⁸⁷(Ammann, 2008) S.15.

⁸⁸(Lampe, 1957). S.15.

die durch den erwähnten Verlust selbst immer mehr in Isoliertheit und Einsamkeit⁸⁹ gedrängt würden, die „geschlossene Weltdeutung“ als „Bild des Ganzen“ nicht mehr, sondern nur noch „Teile im Sinne von experimentell widersprechenden Problemen“⁹⁰. Damit sei eine „oberflächliche, wenig nachhaltige, auf Effekthascherei und Erfolg bei der Masse ausgerichtete Kunst“ entstanden⁹¹, die auch als „Reaktion auf das vor allem auf Konsum und Komfort, auf das Reale, ausgerichtete des Publikums“ zu verstehen sei. Es gäbe keine „einheitlichen Vorstellungen mehr, kein Gott, keine Religion, der sich die Gesellschaft (Künstler und Publikum) verpflichtet fühle. Diese Zerstückelung in allen Bereichen, forciert worden zusätzlich durch die bildlichen Übersättigungen etwa in Form von Werbung und TV, bringe „Oberflächlichkeit auch in der Kunst und kein produktives Kunstverhältnis mit sich.“⁹² Erst eine Gesellschaftsordnung, die sowohl seitens der Kunschtchaffenden als auch seitens des Publikums auf gleicher Basis und gleichem Kunstverständnis beruhe, weg von reinen Interessensansprüchen hin zu tieferen Werten und geistigen Vorstellungen, könne wieder zu einer harmonischen Beziehung zwischen beiden Seiten führen. Die „reicheren Geister“ hätten sich aber in der Einsamkeit auf die Suche nach neuem Sinn begeben, der „Durchschnitt“ würde sich auf „Beibehaltung leerer Konventionen berufen“ und die „Parias der Ausgestossenen (...) die Masse“ begäbe sich in die „totale materielle Nützlichkeitsberechnung.“ Auf dieser „Basis“ könne kein „Kunstverhältnis gedeihen.“⁹³

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts entstand als Reaktion auf die neue, zeitgenössische Kunst eine internationale und populäre Avantgardefeindlichkeit, die sich zunächst in Form von Lachen äusserte, es folgten Beschimpfungen in der Presse und mündete schliesslich in physische Angriffe auf Werk und Künstler. Ausstellungen entwickelten sich zur „Arena des Künstlers, er ist das Opfer der Autoritäten, und die Kritiker sind die Täter, das Publikum ist zugleich Aggressor und Schiedsrichter.“⁹⁴ Das Publikum konnte sich „weder mit dem indentifizieren, was

⁸⁹ibid S. 13

⁹⁰ibid

⁹¹ibid S.14ff

⁹²ibid S.16.

⁹³ibid S.15.

⁹⁴(Bätschmann, 1997). S.137. Der Arzt und Schriftsteller Max Nordau stellte in seiner Schrift „Entartung“, zwischen 1892 und 1893 entstanden, die avantgardistischen Künstler auf Stufe der Geisteskranken. Ibid. S.68 sowie (Neumann, 1986). S.220-224. Die Avantgardekünstler trafen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beim Laien-Publikum auf wenig Wohlwollen. Es reagierte mit Befremdung und Ablehnung, oft aufgrund mangelndem Verständnis gegenüber Neuerungen und Angst vor Unbekanntem. Die Künstler selber nahmen diese Entfremdung wahr und versuchten, ihr mit verschiedenen Massnahmen entgegen zu treten. (Beispielsweise wollte Wassily Kandinsky das Publikum auf den Standpunkt der Künstler heranbilden, damit es prophetische Kunst erkennen könne. (Bätschmann, 1997). S.183. In den USA wurde in der Mitte des 20. Jahrhunderts Moderne Kunst als „kommunistische Subversion“ verdächtigt; Künstler reagierten mit Round-table Gesprächen. Ibid. S.193ff. Mit Plakaten auf der Strasse sollte die Kunst allen zugänglich gemacht, eine ästhetische Erziehung der Massen geleistet und auch der Kunst ihr Publikum ausserhalb der Museen zurückgeholt werden.

ihm nun neu als Künstlertum gegenübertrat, noch mit dem, was es an künstlerischen Gehalten und Verhaltensweisen vorfand.“⁹⁵

Parallel zur „Demokratisierung“ der Kunst wurden auch Stimmen aus den sich neu formierenden Spezialistenkreisen gegen diesen seit dem 18. Jahrhundert vielfach geforderten Miteinbezug des Laienkunsturteils immer lauter. Sie richteten sich dabei gegen die Anpassung der Kunstschaffenden an den „Allerweltsgeschmack des Publikums, der eben keiner ist.“⁹⁶ Das Publikum war Ende des 19. Jahrhunderts „eine aus den heterogensten Elementen zusammengewürfelte Menge, „die sich überdies in ihren Bestandtheilen stets erneuerte“⁹⁷ und oft „(...) keine Zeit, vielfach kein Geld und vor allem noch keinen Sinn für Bedürfnisse einer verfeinerten Lebensführung“ hatte.⁹⁸ Bereits De Piles und seine Nachfolger hatten lange zuvor den Kreis des von ihnen gelobten Kunstpublikums wieder eingeschränkt, indem sie sich um eine strikte Abgrenzung der „aufgeklärten und unparteiischen“ Betrachter⁹⁹ vom „unqualifizierten Publikum wie Masse oder Pöbel“¹⁰⁰ bemühten. Abbé Du Bos anerkannte nur das „gebildete Publikum“, das sich durch „Lektüre oder Welterkenntnis Einsichten erworben hat“, als zur eigentlichen Kunstkritik befähigt¹⁰¹, Personen, die Dank ihrer Kenntnisse in der Lage sind, Vergleiche zu ziehen.¹⁰² Coypel zeigte als Akademiemitglied Respekt vor dem „gebildeten“ Laienurteil.¹⁰³ Bilder sollten, so Tschudi, nicht mehr gemalt werden, um den „Beschauer anzulocken“ und um verkauft zu werden¹⁰⁴, und Ausstellungen sollten Werke, die „zum Geschmack des Publikums niedersteigen, statt ihn zu heben“, konsequent ausschliessen.¹⁰⁵ „(...) the crowd is not capable of judging excellence of execution“¹⁰⁶, schrieb lange vor Tschudi bereits Jean Baptiste Publicola

Ibid. S.166. Der ästhetische Anspruch der Avantgardisten auf das Totale im Sinne eines „Gesamtkunstwerkes“ scheiterte beim Publikum und wurde von den Nationalsozialisten schliesslich für ihre ideologischen Zwecke eines totalitären Staates rekrutiert. (Zuckermann, 2002). S.98.

⁹⁵(Kapner, 1982). S.11.

⁹⁶(Tschudi, 1912). S.61.

⁹⁷Ibid. S.59.

⁹⁸Ibid. (Als einzige Ausnahme nennt Tschudi England, wo „keinerlei gesellschaftliche Umwälzung die Tradition zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zerrissen hatte.“ Ibid.)

⁹⁹Formen von Kennern, Liebhabern.

¹⁰⁰(Bätschmann, 1997). S.56.

¹⁰¹ (Dresdner, 2001). S.176

¹⁰²„personnes, qui ont acquis des lumières“, „(...) qui ont acquis (...) qu'on appelle goût de comparaison.“(Du Bos, 1993). S.279.

¹⁰³(Dresdner, 2001). S.194.

¹⁰⁴(Tschudi, 1912). S.61.

¹⁰⁵Ibid. S.66.

¹⁰⁶(Holt, 1983). S.101.

Chaussard ¹⁰⁷ in seiner Kritik zum Salon von 1806. ¹⁰⁸

Tschudi wies auch auf die Unmöglichkeit hin, die Entwicklung der Geschichte, die die Masse als Kunstpublikum seit der Französischen Revolution hervorbrachte, zu stoppen und plädierte für eine Kunst, die durch einen „kunstgeneigten Fürsten“ an Stelle des „grossen Publikums“ und des „schwerfälligen Verwaltungsapparats“ der Regierung gefördert würde. ¹⁰⁹ Das stetige weitere Anwachsen des Laien-Kunst-Publikums ¹¹⁰ und die zunehmende institutionelle und staatliche Förderung von Kunst und Kunschtchaffenden führte dazu, dass die Öffentlichkeit immer mehr Mitspracherecht verlangten. Geldgeber, oft Laien in Kunstfragen, Politiker, Stimmbürger oder Firmenmitarbeitende wollen heute mitbestimmen, meinen über ein Kunstwerk urteilen zu können und wollen Budgets verabschieden. Kunst ist, wie bereits Goethe/Schiller viel früher erkannt hatten, zum Tummelfeld der Dilettanten geworden. ¹¹¹ Nach dem Motto „was da geboten wird, können wir besser,“ griffen Mitarbeitende der Winterthur Versicherungen als Reaktion auf eine Arbeit von Claudia und Julia Müller selber zu Pinsel und Farbe und malten Bilder. ¹¹² Hinter dieser Haltung steckt nicht nur Dilettantentum, sondern darin spiegelt sich auch die seit der Antike nachgewiesene Vorstellung, dass der Künstler ein Genie sein muss, der die Natur übertrifft, der etwas kann, was Normalsterbliche nicht können, indem er beispielsweise wie ein Gott eine ideale Natur schaffen kann. ¹¹³ Claudia und Julia Müller sind demnach für die Mitarbeitenden der Winterthur Versicherungen keine Künstler, da ihr Werk nicht nur leicht nachgeahmt - im Sinne von „das kann ich auch“- , sondern sogar übertroffen werden kann.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Siehe auch Fussnote 62 auf Seite 37.

¹⁰⁹ (Tschudi, 1912). S.75. Seine Rede war auch zu Ehren des Kaisers geschrieben.

¹¹⁰ Ursprung verweist auf die Situation nach den 1990er Jahren und schreibt, dass „in den Industrieländern mehr Menschen Museen als Sportveranstaltungen“ besuchten und Ausstellungen „nicht mehr Treffpunkte der Spezialisten, sondern auch Ziele der Tourismusindustrie“ geworden seien. “(Ursprung, 2010). S.103.

¹¹¹ Siehe Fussnote 19 auf Seite 32.

¹¹² Siehe dazu die Rubrik „Botschaft und Verfasser“ im Kapitel 1.3.2 auf Seite 83 im Teil II.

¹¹³ Ernst Kris und Otto Kurz haben anhand zahlreichem Quellenmaterial aufgezeigt, dass diese Vorstellung als Künstlerlegende seit der Antike bis weit über die Renaissance hinaus erhalten geblieben ist. Sie erwähnen eine zweite, ebenso lange nachgewiesene und in den folgenden Fallbeispielen ebenfalls relevante Vorstellung, die darauf basiert, dass der Künstler die Natur mimetisch, täuschend echt, wiedergibt. Die Autoren bezeichnen dies als „naiven Standpunkt der Laien- oder Eindrucksästhetik“. (Kris und Kurz, 1980). S.89.

3 Von der Kunsterziehung zur Kunstpädagogik

Bereits 1754 verlangte La Font de Saint Yenne „Einfachheit und unmittelbare Verständlichkeit der Bilder“ oder zumindest eine „hilfreiche Beschriftung, da dem Publikum die Kenntnis der Geschichte fehlte“.¹¹⁴ Die Beschriftung von Kunstwerken ist eine frühe, einfache Form der Kunstvermittlung, die bis heute, vor allem in den Museen, aktuell ist. Zudem wuchs parallel zur Veröffentlichung der Kunst auch die Anzahl der publizistischen Plattformen wie Zeitungen, Korrespondenzen und Broschüren allmählich um ein Vielfaches an¹¹⁵, was als Zeugnis der Unkenntnis sowie des Bedürfnisses nach Wertungen und Erklärungen seitens des neuen Publikums zu verstehen ist.¹¹⁶ De Piles und viele ihm nachfolgenden Befürworter des Laienkunstpublikums verwiesen auf die Notwendigkeit von Bildung zur Kunstbetrachtung und vor allem zu einer abschliessenden Beurteilung.¹¹⁷ Vielfach fehlte es dem Publikum auch im 19. Jahrhundert aber noch an grundlegender Bildung in Kunst. Es zeichnete sich durch „einen gravierenden Mangel an künstlerischer Kultur, Empfindungsfähigkeit und Unvoreingenommenheit“ aus¹¹⁸; entsprechend wurde über mögliche Kunstbildungsmethoden für die Masse laut nachgedacht. Ende des 19. Jahrhunderts wurde als Ergebnis dieser Diskussionen der obligatorische Zeichenunterricht an der Volksschule eingeführt. Über Form und Inhalt dieses Zeichenunterrichts für das breite Volk herrschte dabei aber lange keine Einigkeit. Die Inhalte blieben im 19. Jahrhundert in der Praxis zunächst noch von der jeweiligen Klassenzugehörigkeit der Lernenden abhängig und waren von unterschiedlichen Motivationen bestimmt. Das Bürgertum genoss schon lange private Kunsterziehung beispielsweise in Form von Zeichenunterricht bei Künstlern, bei denen es geometrische Körper zeichnen und gedruckte Vorlagen kopieren lernte.¹¹⁹ Zusätzlich besass das Bürgertum

¹¹⁴(La Font de Saint-Yenne). *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculptures et gravures crits A un particulier en province*, o.O.1754. Reprint, Genf, Slatkine, 1970. Zitiert in: (Bätschmann, 1997). S.15, Fussnote 18.

¹¹⁵(Dresdner, 2001). S.253ff. und (Holt, 1983). S.XXV

¹¹⁶Die offiziellen Salonkataloge enthielten ausschliesslich formale Angaben zur Identifikation der ausgestellten Werke. (Holt, 1983). S.7. und 11.

¹¹⁷Im 18. Jahrhundert genoss immer noch nur die Oberklasse Kunsterziehung. Diese erfolgte jeweils im Privaten. Louis Philippe 1773-1850 genoss beispielsweise bei Madame de Genlis Kunstunterricht: Auf Exkursionen nahm sie Kunstschaufende mit, die Vor- und Nachteile von Kunstwerken aufzeigen sollten. (Kemp, 1979). S.49.

¹¹⁸(Tschudi, 1912). S.58-59. Tschudi attestierte dem Publikum insgesamt, im Vergleich zum früheren kleineren, eingeweihten aristokratischen Publikum, „sehr wenig verfeinerte Kunstbedürfnisse“(Ibid.S.60.), was zur Folge hatte, dass, wenn überhaupt, nicht unbedingt die besten Bilder gekauft würden. Ibid. S.63.

¹¹⁹ Zeichenunterricht war seit 1500 Bestandteil der Kunsterziehung für die Hocharistokratie. (Kemp, 1979). S.37ff, (Peez, 2005). S.66. Dies war möglich geworden, nachdem die Zeichnung bei professionellen Kunstschaufenden einen eigenständigen Wert erlangt hatte. (Kemp, 1979). S.15ff. Er bestand - im Unterschied zu den dilettantischen Übungen (siehe Fussnote 68 auf Seite 38.) im reglementierten Erlernen der naturalistischen Wiedergabe und minutiösen Kopieren alter Meister nach Stichen. Gefühlsäusserungen in Form von spontanen Skizzen oder Kinderzeichnungen hingegen gehörten nicht in den Unterricht und galten als minderwertig. Jean Jacques Rousseau soll 1762 im Zusammenhang mit

oft auch eine eigene Kunstsammlung, die ihm als Anschauungsmaterial diene¹²⁰ und in der eigenen zeichnerischen Tätigkeit schliesslich suchte es als Dilettant Entfaltungsmöglichkeiten und Selbstverwirklichung, um in künstlerischer Tätigkeit Phantasie und Gefühl ausleben zu können.¹²¹ Offiziell eingeführt wurde der Zeichenunterricht für alle erstmals 1852 an Volksschulen in England aus „ökonomischen Zwängen und aus utilitaristischen, produktionsorientierten Motiven“. ¹²² Der Unterricht war stark auf den Verstand ausgerichtet und auf Regeln aufgebaut, die Schulung von Können stand dabei im Vordergrund, Gefühle fanden keinen Platz. Ab 1890 fand schliesslich auch im offiziellen Kunstunterricht die „anthropogene“ Komponente des „enjoy it“¹²³ von Ruskin Eingang.

Tschudi war von der Notwendigkeit einer „künstlerischen (Nach-)Erziehung“ der „heteroeogenen Publikumsmasse“ überzeugt, da die „(...) Meisten Werken gegenüber, die ihnen inhaltlich nicht entgegen kommen, völlig versagen.“¹²⁴ Er nahm den aktuellen Methoden der Kunstschulung gegenüber aber eine ablehnende Haltung ein, da die „dilettantischen Aktivitäten“ als „ästhetische Erziehungsmethode zur Selbstüberschätzung“ führten und das Kunstverständnis „ungünstig“ beeinflussen würden: „Daher beim Dilettanten so häufig die übertriebene Hochachtung vor dem, was sich durch blosser Schulung erreichen lässt, der gemeinen Richtigkeit und

dem anvertrauten Zögling Emile „spontane Strichmännchenzeichnungen“, die „freie Kinderzeichnung“ mit Zeichnungen der Dienerschaft gleichsetzt haben. Siehe dazu: (Kemp, 1979), S.229 und (Peez, 2005). S.67.

¹²⁰(Peez, 2005). S.69.

¹²¹ (Peez, 2005). S.69. Ein sozialpsychologischer Grund für die Künstlerdilettanten sah der Arzt Carl Gustav Carus (geboren 1789) in der neuen Situation des Bürgertums, ihrer Entfremdung im Beruf durch Arbeitsteilung. (Zitate aus seinen Tagebuchauszügen zum Dilettantismus in: (Kemp, 1979). S.93ff.) Das Bürgertum speziell in Deutschland versuchte entsprechend die unschöne Realität und Konflikte in der künstlerischen Idealität des Wahren, Schönen und Guten zu vergessen. Es wollte Abwechslung vom Alltag bekommen und Probleme des gegenwärtigen Daseins vergessen.(Peez, 2005). S.69.

¹²²Er sollte die Proletarier zu Fleiss, Disziplin und Ordnung erziehen, etwa durch seriell gezeichnete geometrische Strukturen, damit sie für die spätere industrielle Arbeit vorbereitet waren. Kunst sollte im Dienste der Industrie, als Teil der nationalen Erziehung, eingesetzt werden. (Peez, 2005). S.70ff.

¹²³(Kemp, 1979). S.169ff., insbesondere S.174. Der Engländer John Ruskin, 1819-1900, war ein entschiedener Gegner des Zeichenunterrichts als Exerzierübung war Er befand, dass schöne, bessere Ware nicht entstehe, wenn der Arbeiter zeichnen kann, sondern wenn sein Umfeld schön sei. Da er aber seit der Industrialisierung und Arbeitsteilung ein solches nicht mehr vorfinde, müsse er lernen, dieses zu sehen. Mittels dem Zeichnen würde der Blick für Schönes, etwa in Form einer unberührten Landschaft, geschult. Das „Zeichnen-Lernen“ diene damit dem „Sehen-zu-Lernen“. Ibid.

¹²⁴(Tschudi, 1912). S.65.

äusserlichen Vollendung, und das Verkennen der eigentlich produktiven Kräfte.“¹²⁵ „Durch die Erziehung in der Schule und durch die öffentlichen Sammlungen“ versuche man, so Tschudi, „die künstlerische Bildung der grossen Menge“ zu heben. Dies würde zwar „wenigstens ihre Fähigkeit für edlere Genüsse steigern“, „der wahren Kunst“ würde damit aber „schwerlich geholfen“, da nur Wenige fähig seien, „das Beste zu empfinden“.¹²⁶ Den „sichersten Weg, zum Verständnis der Kunst zu gelangen“, sah Tschudi darin, dass sich „das Publikum durch wiederholtes vorurtheilsloses Anschauen des Besten selbst erzieht.“¹²⁷

Die Weiterentwicklung des Kunst/Zeichenunterrichts erfolgte Ende des 19. Jahrhunderts mit unterschiedlichen regionalen Prägungen. Analog zur Vielseitigkeit der Kunst entstanden zudem im Laufe des 20. Jahrhunderts zahlreiche neue Kunstvermittlungsmethoden auch ausserhalb des Zeichenunterrichts sowie ausserhalb der Schule. Ab circa 1970 wurde die Museumpädagogik zu einem beliebten Wirkungsbereich der Kunstpädagogen. Das Museum als Lernort mutierte zu einem Ort mit Erlebnis- und Unterhaltungscharakter.¹²⁸

Die Verfasser der Äusserungen zu den Fallbeispielen in Teil II haben mindestens Kunstunterricht im Form von Zeichenunterricht, wie er beispielsweise an der Volksschule im Kanton Zürich vermittelt wurde, genossen.

¹²⁵(Tschudi, 1912). S.65. Man war mindestens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in den Künstlerlehren überzeugt, dass „die Lehre der Handhabung der künstlerischen Mittel zugleich das Erlernen des spezifisch Künstlerischen automatisch beinhalte. Denn wer mit künstlerischen Materialien wie Ölfarbe oder Marmor gestaltend umging, war meist ganz selbstverständlich künstlerisch tätig. Bestimmend war das didaktische Prinzip des Vormachens und Nachmachens. (Peez, 2005) S.43f.

¹²⁶(Tschudi, 1912). S.74-75.

¹²⁷Ibid. S.65-66. Das „Beste“ gibt es aber schliesslich für Tschudi dennoch am ehesten in öffentlichen Sammlungen zu sehen, da es sich hier um „meist gesichtetes Material“ handeln würde. Ibid.

¹²⁸(Peez, 2005). S.107ff. Zudem gewann die Rolle der Kunstvermittler durch zahlreiche Angebote von Ausbildungslehrgängen zum professionellen Kunstvermittler, vor allem an Fachhochschulen, eine gesteigerte Bedeutung. Ibid. Vetter zeigt für die Geschichte der gesamten Kunstpädagogik vier Tendenzen auf, die sich in „heutigen Konzepten mischen und durchdringen“: In der „*Kunsterziehung* (...) wurde die Kunst als Medium verstanden, durch das Erziehung stattfinden sollte. Im *Kunstunterricht* wurde Kunst aktuell beobachtet und formalistisch analysiert. Die *Visuelle Kommunikation* öffnet das Blickfeld kritisch auf die Medien und reflektiert Kunst im Hinblick auf soziokulturelle Strukturen. Die *Ästhetische Erziehung* nimmt Kunst wieder als kulturgenerierendes Phänomen in den Blick.“ Und weiter „Seit Mitte der 70er Jahre ist eine Orientierung der ästhetischen Erziehung an der Alltagserfahrung von Kindern und Jugendlichen zu beobachten und seit den 80er Jahren mit der ästhetischen Bildung eine Wende vom Lernzielunterricht zum schülerzentrierten ‚Lernen mit allen Sinnen.‘ Mit Beginn der 90er Jahre steht die aktuelle Kunstentwicklung wieder im Interesse der Kunstpädagogik.“(Vetter, 2010). S.137.

3.1 Zeichenunterricht im Kanton Zürich 1905 bis 2013

Der Besuch von Ausstellungen, wie es Tschudi angeregt hatte, blieb im Zürcher Lehrplan noch lange unerwähnt. Im Lehrplan von 1905, gültig bis 1966, für die Primarschule in Zürich für das Fach Freihandzeichnen, in der oberen Klassen erweitert durch Linearzeichnen (geometrisches Zeichnen), standen vorwiegend utilitaristische Ziele im Vordergrund: das Erlernen der „richtigen Auffassung von Formen und Farben zum Zwecke möglichste getreuer Wiedergabe derselben“ sowie das „Ausrüsten“ des Schülers „mit der für das praktische Leben notwendigen Fertigkeit“. Nebst dem „ausgiebigen Üben“ mittels „Anlehnung an reale Gegenstände“ wird aber auch das Wecken von „Lust und Freude“ am Zeichnen als Ziel erwähnt.¹²⁹ Im überarbeiteten Zürcher Lehrplan aus dem Jahre 1966, der bis 1991 in Kraft blieb¹³⁰, wurde für das Fach Zeichnen als einzige Änderungen erstmals Bildbetrachtungen und Besuche von Museen und Ausstellungen für Ober-, Real- und Sekundarschule (7.-9. Schuljahr) vorgeschlagen.¹³¹

Wie intensiv die Lehrpersonen solche Besuche realisierten, lässt sich nicht rekonstruieren.¹³² Erst im heute noch aktuellen Lehrplan der Primar- und Sekundarstufe I, seit 1991 in Kraft¹³³, in dem Zeichnen, zusammen mit Handarbeit und Musik, zum Unterrichtsbereich Gestaltung und Musik gehört¹³⁴, wird zusätzlich aktiv auch Sehschulung ausserhalb der praktischen Zeichentätigkeit gefördert. Drei Richtziele werden für diesen Unterrichtsbereich formuliert: 1. „Wahrnehmungs- und Erlebnisfähigkeit“, 2. „Ausdrucks- und Gestaltungsfähigkeit“ sowie 3. „Kultur- und Selbstverständnis“.¹³⁵ Im Kapitel „Werke und Arbeitsprozesse betrachten“ werden Museums-, Ausstellungs- und Atelierbesuche erwähnt, dabei sollen gegenständliche und ungegenständliche Bilder betrachtet, beschrieben und - explizit betont - erfahren werden.¹³⁶ Das lernende Sehen durch Anschauung, wie es auch Tschudi forderte, macht damit erst hier

¹²⁹(Erziehungsdirektion, 1955). Primarschule 1. bis 8. Schuljahr: S. 176f.; Oberstufe/Sekundarschule 7. bis 9. Schuljahr: S.199

¹³⁰Die Verfasser in Teil II besuchten in der Zeitspanne des seit 1905 oder des ab 1966 bis 1991 gültigen Lehrplans die Volksschule, nicht zwingend aber im Kanton Zürich.

¹³¹Siehe dazu die Korrespondenz im Kapitel 2 auf Seite 197 im Anhang.

¹³²Für den Volksschullehrer und Direktor Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark beispielsweise gewann die kindliche Rezeption schon viel früher an Bedeutung, er führte bereits um 1900 die Kunstbetrachtungen mit Kindern im Museum ein. (Peez, 2005). S.73, 107.

¹³³ Siehe zum laufend aktualisierten Lehrplan (Kanton Zürich, 2010), dort das PDF „Lehrplan ohne Broschüren“ unter der Rubrik „Lehrplan Primar- und Sekundarstufe I.“

¹³⁴Die anderen Bereiche sind: Mensch und Umwelt, Sprache, Mathematik, Sport

¹³⁵(Kanton Zürich, 2010). S.209.

¹³⁶Ibid. S.236, 240, 244. Im Lehrplan für die Kindergartenstufe, 23. Juni 2008 für 2008/09 in Kraft getreten, werden schliesslich neu ebenfalls museumspädagogische Workshops und Atelierbesuche unter dem Fachbereich „Wahrnehmung, Gestaltung und Künste“ auch für diese Stufe angeregt. Siehe: Kapitel 2 auf Seite 197 im Anhang.

einen eigenständigen Bestandteil der allgemeinen Zeichenlehre aus. Im Unterschied zum früheren Lehrplan wird zudem die Bedeutung des Zeichenunterrichts zur Erlernung der für das praktische Leben notwendigen Fertigkeit nicht mehr explizit erwähnt, betont wird hingegen neu die Erweiterung des „Blickfeldes des Menschen über das Lebensnotwendige und Nützliche hinaus.“¹³⁷ Die „Anlehnung an reale Gegenstände“ aus den beiden alten Lehrplänen als eigentliche Sujets des Zeichenunterrichts wird neu umschrieben als eine „unmittelbare Begegnung mit Erscheinungsformen der Natur oder mit von Menschen geschaffenen Werken.“ Die Erlebnisse sollen „zur Nachahmung der Natur und zu eigenem Gestalten anregen“¹³⁸, womit die Forderung nach der Erlernung der mimetischen Wiedergabe realer Gegenstände im neuen Lehrplan gelockert, respektive zugunsten individueller Umsetzungen erweitert wurde.¹³⁹ Damit werden neu nicht mehr nur, wie von Tschudi an der Kunsterziehung noch kritisiert, „gemeine Richtigkeit und äusserliche Vollendung“ sondern auch „individuelle produktive Kräfte gefördert“¹⁴⁰; der Zeichensaal sollte kein Exerzierplatz mehr sein.¹⁴¹ Mit dem dezidierten Hinweis aber, dass der Unterrichtsbereich „Gestaltung und Musik“ nicht zum Ausleben von Gefühlen und Selbstzweck zu blossen Vergnügen dient, wird zugleich auch möglichen Kritiken und Vorurteilen des blossen (dilettantischen) Müssigganges Einhalt geboten.¹⁴²

¹³⁷(Kanton Zürich, 2010). S.207.

¹³⁸Ibid.

¹³⁹„Das Interesse an der realen Aussenwelt wird aufgegriffen durch konzentriertes Beobachten und Vergleichen. Daneben ist aber auch das freie Fantasieren weiter zu erhalten und zu fördern.“(Kanton Zürich, 2010). S.236

¹⁴⁰(Tschudi, 1912). S.65. Der einst verpönten freien Handzeichnung, der Kinderzeichnung, wurde bereits anfangs des 20. Jahrhundert im Sinne der Förderung der künstlerischen Individualität und der eigenen Empfindungen mehr Beachtung geschenkt. Siehe: (Kemp, 1979). S.220ff.

¹⁴¹(Peez, 2005). S.73.

¹⁴²„Bei allen Tätigkeiten wirken Leistung und Entspannung, Verstand, Gefühl und Körperlichkeit gleichwertig zusammen; der Unterricht im Bereich „Gestaltung und Musik“ hat nicht die alleinige Aufgabe, einen emotionalen Ausgleich zum übrigen Unterricht zu schaffen.“(Kanton Zürich, 2010) S.207.) „Hauptanliegen des Zeichnungsunterrichts ist das bildnerische Ausdrücken, Mitteilen und Gestalten eigener Erlebnisse und Erfahrungen. Gestaltungsmittel und Techniken stehen im Dienste dieser Tätigkeiten und sollen nicht Selbstzweck sein.“ Ibid. S.231.

Kapitel II

Vom Kunstdiskurs der Laien: Kunstfremde Fachleute, Laien ohne Kenntnisse und Kenner. Fallbeispiele

Im Folgenden werden spezifische Fallbeispiele analog den im Teil I formulierten, hier noch spezifizierten und erweiterten Fragestellungen analysiert. Die Werke, zu denen Reaktionen vorliegen, befanden sich alle in realen, entsprechend funktional bestimmten und nicht in ausschliesslich für Kunst geschaffenen Räumen. Die Zugehörigkeit der Kunstwerke zur Firma war aber stets erkennbar. Einige wurden speziell für einen Standort konzipiert. Die Reagierenden wussten, dass es sich um Objekte aus dem Kunstbereich handelt, auf die sie sich beziehen.¹ Die Arbeiten waren mit Angaben zu Kunstschaffenden und Werk versehen, Informationsblätter mit detaillierteren Angaben lagen auf, Führungen für Mitarbeitende und auch für Kunden wurden auf Wunsch durchgeführt. In diesem Teil werden die einzelnen Fallbeispiele als jeweils in sich geschlossene Projekte separat nach gleichen Kriterien analysiert und anschliessend im Teil III untereinander verglichen.

Zunächst wird zu jedem Fallbeispiel das spezifische Kunstwerk, das Anlass zu Reaktionen gab, vorgestellt. Dazu werden Angaben zum Kunstschaffenden, Titel, Entstehungsdatum, zur Gattung, zur Technik, zur Lesbarkeit des Werkes im Sinne vom Grad der Erkennbarkeit als Kunst oder nicht, zu gewählten Vermittlungsformen sowie zur Durchführung von Kunstwettbewerben gemacht. Es geht hier nicht um eine detaillierte Beschreibung und kunsthistorische Zuordnung des jeweiligen Kunstwerkes, sondern um die Erfassung von Informationen, die zusammen mit der weiteren Analyse Erkenntnisse zum allgemeinen Kunstverständnis von Laien liefern können. Darauf werden auch die vorhandene Text-Materialien zum jeweiligen Kunst-Ereignis nach deren

¹Im Unterschied zu dem bereits in der Einleitung erwähnten Vorfall der durch den Gärtner entfernten Neonröhren. Der Akteur, der Gärtner, hatte dort das Werk nicht als Kunst erkannt und entsprechend als Alltagsgegenstand behandelt. Siehe Fussnote 10 auf Seite xiv.

Entstehungszeit (vor, während oder nach Platzierung der Kunst) sowie nach Gattungen² gliedert. Alle Textmaterialien werden jeweils nach ihrem kommunikationsspezifischen Kontext wie Plattform, Verfasser, Adressat und Datierung befragt, um sie daraufhin der eigentlichen sprachlichen Analyse zu unterziehen. Nebst Kunstwerken, die verbale Reaktionen auslösten, liegt ein Fallbeispiel vor, das zusätzlich zur schriftlichen Äusserung auch physische Eingriffe im Form von aktiver Veränderung des Werkes bis hin zur Beschädigung dokumentiert. Den beiden bereits im historischen Teil I angewandten Fragestellungen zum Kunstverständnis von Laien werden zusätzlich, da es sich hier um Reaktionen explizit auf ein bestimmtes, bekanntes Kunstwerk handelt, zwei weitere Fragen, die eine betrachter- und die andere werkbezogen, vorangestellt. Die Analyse aller vorhandenen Textmaterialien sieht für den Teil II im Detail wie folgt aus:

1. **Frage nach Botschaft und Verfasser:** Hier werden Botschaften, Textstruktur und Argumente, die zu einem positiven oder negativen Kunsturteil führen, sowie mögliche weitere, erst aus dem Text ersichtliche Informationen zum Verfasser³, zusammengefasst.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Verwendete Bezeichnungen für das Kunstwerk und für den Künstler werden unterteilt in „fachlich korrekte“ Begriffe, Vergleichs-, Wirkungs- und Ursachenwörter. Mit „fachlich korrekten Begriffen“ sind Substantive wie Kunst, Kunstwerk, Skulptur, genaue Titelbezeichnung gemeint. Bei den Vergleichswörtern handelt es sich vorwiegend um Substantive: Diese bezeichnen etwas ganz anderes, bildlich gut Vorstellbares, beispielsweise Dinge aus dem Lebensmittelbereich oder verweisen auf allgemein bekannte Geschichten.⁴ Mittels ausführlichen Beschreibungen schliesslich werden Substantive auch mit neuen, durch den Verfasser erfundenen Bedeutungen aufgeladen.⁵ Unter Wirkungs- und Ursachenwörter fallen vorwiegend Adjektive, die entweder Gefühle und Empfindungen der Verfasser (Wirkung) oder tatsächliche Eigenheiten des Kunstwerkes (Ursache), beispielsweise deren Farbe, bezeichnen. Die einzelnen Bezeichnungen können dabei auch mehreren hier definierten Kategorien angehören.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Im Unterschied zum kulturhistorischen Teil I liegen hier die Quelltexte zu den Reaktionen vor und beziehen sich auf ein ganz bestimmtes Kunstwerk. Diejenigen „Diskursstränge“⁶ werden hier aus den Textmaterialien extrahiert, in denen die Verfasser

²Laiendiskurse wie Alltags-, Kenner- und „Fachdiskurse“ oder Spezialdiskurs.

³Allgemeine, bekannte Hintergrundinformationen zum jeweiligen Verfasser, zusätzlich zu der für alle angenommenen absolvierten Ausbildung im Kunstunterricht an der Volksschule.

⁴„Kollektivsymbole“ bei Jaeger. Siehe Fussnote 18 auf Seite xvii.

⁵Siehe dazu Fragestellung 3 zum Rezeptionsmuster, hier anschliessend.

⁶Siehe Verweis auf Jaeger in der Fussnote 18 auf Seite xvii.

Aussagen zum jeweils besprochenen Kunstwerk, ganz allgemein zu Kunst oder zu Äusserungen von anderen Rezipienten machen.⁷ Bereits die Wortwahl kann Aufschluss über das Rezeptionsmuster geben. Hinzu kommen, insbesondere bei den E-Mails zu Franz West, umfangreichere Ausführungen und Bezüge, die, direkt oder indirekt, etwas oder auch nichts mehr mit dem jeweiligen Kunstwerk zu tun haben. Die Verfasser äussern sich implizit oder explizit vor allem zum möglichen Sinn des/eines Kunstwerkes und sprechen dem jeweiligen Werk den Wert als Kunst pauschal ab oder zu.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den/einen Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)** Sowohl anhand negativ formulierter Argumentationsmuster, was Kunst nicht ist, als auch anhand expliziter, verbaler Äusserungen, welche Erwartungen das spezifisch besprochene oder ein allgemeines Kunstwerk erfüllen soll, werden Erwartungshaltungen an Kunst definiert. Die Rezeptionsmuster sind dabei nicht immer deckungsgleich mit den jeweiligen Erwartungen der sich am Kunstdiskurs Beteiligten.

Zu den E-Mails und Gästebucheinträgen werden eigens zusammenfassende Übersichten erstellt⁸ und anhand der E-Mails werden die Rezeptionskategorien „Verständlichkeit“, „Integrierbarkeit“, „zum Wohle“, „Einzigartigkeit und Erhabenheit“ sowie „Schönheit“ definiert, die in allen darauffolgenden Fallanalysen angewendet werden. Spezialdiskurse werden nur dann im Detail analog den Laiendiskursen analysiert, wenn diese explizit in Bezug zum besprochenen Kunstwerk oder/und Ereignis stehen. Liegen keine solchen Äusserungen vor, werden erst im Teil III auch kunsthistorische Erkenntnisse ausserhalb des besprochenen Fallbeispiels von Spezialisten hinzugezogen, um Parallelen und Unterschiede zum Laienkunstverständnis aufzuzeigen.

Aus Diskretionsgründen werden beim unpublizierten Textmaterial nur die Initialen der jeweiligen Verfasser angegeben. Ein * weist darauf hin, dass Vor- und Nachname bekannt sind. Oft sind die vollen Namen auch aus den publizierten Texten zu erfahren.

⁷Dies betrifft die Verfasser von E-Mails zur Arbeit von Franz West, die auf vorangehende E-Mails antworten.

⁸Aufgrund des umfangreichen Textmaterials zu den Alltagsdiskursen beim Fallbeispiel West wird die detaillierte Analyse der E-Mails und elektronischen Gästebucheinträge in den Anhang verlegt. Ebenda befinden sich die Originaldokumente zu allen unpublizierten Laientexten.

1 Franz West: „Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht“, 1998/99, Winterthur

Das Werk „Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht“ von Franz West wurde im Rahmen des Gebäudeumbaus und dem damit verbundenen Kunst-und-Bau-Projekt 1999 vor dem Hauptsitz der Winterthur Versicherungen in Winterthur aufgestellt und hat zahlreiche Reaktionen hervorgerufen. Insbesondere Mitarbeitende äusserten sich in E-Mails zum Werk.⁹ Die Umgestaltung des Gebäudes fand ihren Abschluss in einer Zeit, in der die Winterthur Versicherungen (WGR) ihre Unabhängigkeit verlor und ganz in die damalige Mutterfirma, die Credit Suisse, integriert wurde.¹⁰

Künstler: Franz West, * 1947 Wien.

Kunstwerk: Dreidimensionale Arbeit. (Abb.1, S.157.)

Titel: Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht.

Realisationsdatum: 1999.

Datierung: 1998.

Gattung, Technik, Masse: Aluminiumblech (2mm), Acryllack seidenmatt (orange, NCS 0070R).
510 x 150 x 211 cm

Standort: Im Freien. Kunst im öffentlichen Raum. Vor dem Eingangsbereich des Hauptsitzes der Winterthur Versicherungen, Hauptstrasse, Winterthur. Über einem Wasserbecken auf vier Pfosten liegend. Nicht berührbar.

Lesbarkeit: Ungegenständlich. Als nicht zur Architektur gehörig erkennbar: isolierte Lage und eigentümliche Farbe. Begrifflich nicht fassbar, muss umschrieben werden. Titel bietet keine Hilfestellung.

Vermittlung: Sachliche Informationen auf Intranet und Flyers eigens zur Kunst im Hauptgebäude sowie Kunstführungen für neu eintretende Mitarbeitende und interessierte Öffentlichkeit.

Absicht, Idee: Grosser, bedeutender Umbau mit Kunst am Bau versehen.

⁹Parallel dazu wurden im Innern des Gebäudes zahlreiche andere Kunstarbeiten realisiert, die aber kaum Echo auslösten.

¹⁰Heute gehören die Winterthur Versicherungen nicht mehr zu der Credit Suisse sondern zu den Axa Versicherungen.

Projektbeschreibung/Kontext/Wettbewerbsform: Kunst-am-Bau Projekte der Winterthur Versicherungen zusammen mit Umbau des Hauptsitzes. Geladener Wettbewerb: künstlerische Gestaltung des Aussenbereiches als eine der Aufgaben.

Auftraggeber: Winterthur Versicherungen.

Eingereichte Vorschläge für die Gestaltung des Aussenbereiches: Vito Acconci, New York; Peter Fischli/David Weiss, Zürich; May Lin, New York; Christoph Rütimann, Kriens; Martha Schwarz, Cambridge, USA; Roman Signer, St. Gallen; Franz West, Wien.

Nominierte Beiträge: „Water Tower“ von Vito Acconci, New York. „Entrance Plaza“ von Martha Schwarz, Boston; „Heiseres Eis“ von Franz West.

Ausgeführt: Es wurde nicht der eingereichte Vorschlag von Franz West¹¹, der als Sieger im Wettbewerb hervorgegangen war, vor dem Haupteingang realisiert, sondern eine bereits existierende Arbeit installiert.¹²

Projektgruppe Kunst am Bau: KS*, Juristin und Mitglied der permanenten Kunstkommission WGR; CR*, HSG, Assistent CIO, Mitglied der permanenten Kunstkommission WGR und Leiter dieses Kunstprojektes; JB*, Architekt, Leitung Bauabteilung WGR; alle bei den Winterthur Versicherungen angestellt.

Beurteilungsgremium/Jurymitglieder intern: Steuerungsausschuss: TW*, CEO der WGR¹³ (Auftraggeber Kunst); EH*, CIO der WGR¹⁴; RM*, Jurist, Präsident der permanenten Kunstkommission WGR; CR*, HSG, Assistent CIO, Mitglied der permanenten Kunstkommission WGR und Leiter dieses Kunstprojektes. Keine eigenständige Vertretung der Gebäudenutzer.

Beurteilungsgremium/Jurymitglieder extern: Spezialistinnen: JB*, Präsidentin der Eidg. Kunstkommission, BR*, damals Konservatorin Kunsthhaus Glarus.

Berater des Beurteilungsgremiums/der Jury intern: JB*, Architekt, Leitung Bauabteilung WGR; KS*, Juristin und Mitglied der permanenten Kunstkommission WGR.

Berater des Beurteilungsgremiums/der Jury extern: WB*, AR* (Architekten für den Umbau des Hauptsitzes); PU*, Kunsthistoriker, damals Assistent Abteilung Kunst- und Architekturgeschichte ETH Zürich.

¹¹„Heiseres Eis“: Eine schwefelgelbe, dreiteilige Landschaftskulisse sollte den Haupteingang turmartig umlagern.

¹²Siehe dazu auch die Rubrik „Besonderes“ hier weiter unten.

¹³Chief Executive Officer der Winterthur Versicherungen.

¹⁴Chief Investment Officer. Finanzchef der Winterthur Versicherungen.

Besonderes: Bei dem definitiv vor dem Hauptsitz platzierten Kunstwerk handelt es sich um „Öl“, eine zum damaligen Zeitpunkt bereits realisierte Arbeit von Franz West. Diese war ursprünglich als zusätzlicher Ankauf für die Grünzone hinter dem Firmengebäude geplant.¹⁵ Wie es zu dieser Entscheidung kam, ist weder im Archiv von West noch in den Unterlagen des Wettbewerbs dokumentiert. Gemäss mündlichen Aussagen von Jürg Burkhard, dem internen Bauprojektleiter, waren es technische Schwierigkeiten, gekoppelt mit einer für den Besucher unzumutbaren architektonisch verbauten Eingangssituation, die zum Verzicht des von West skizzierten Projektes „Heiseres Eis“ führten.¹⁶

¹⁵ „Öl“ war, bevor es definitiv 1999 vor dem Haupteingang der Winterthur Versicherungen platziert wurde, 1998 im Skulpturenpark von Middelheim bei Antwerpen zusammen mit anderen grossformatigen Arbeiten auf einer Wiese zu sehen. 1950 bis 1989 fand dort auf 20 Hektaren Parklandschaft eine Skulpturenbiennale statt (belgien2010). Heute befindet sich noch eine ockergelbe Arbeit, „Freie Form“ von West, im Park, die einen Eindruck geben kann, wie Öl auf der Wiese gewirkt haben mag (antwerpen2010). Zu den Werken im Aussenraum siehe auch: (Badura-Triska, 2000).

¹⁶ Dieser Vorfall wird in der Literatur als „Kompromisslösung“ bezeichnet: (Stürm, 2001). S.37.

1.1 Alltags- und kunstfremde Fachdiskurse: Rezeptionskategorien

1.1.1 Vierzig E-Mails von Mitarbeitenden, 9.11. bis 14.12.1999¹⁷

Kategorie Text: Laiendiskurs. Alltagsdiskurse, die teilweise durch (ironisierenden) Bezug zu versicherungsspezifischen Fragen zu kunstfremden Fachdiskursen mutieren. E-Mails, teilweise spontan oder als Reaktion auf vorangehende E-Mails verfasst.¹⁸

Datierung : alle E-Mails nach Realisation, zwischen 9.11. bis 14.12 1999.

Adressat: Mitarbeitende der Firma; Intranetleser.

Verfasser: Diverse, soweit ersichtlich, hauptsächlich Laien ohne Kenntnisse.

Inhalt/Zweck: Diskussionsforum (WinNet) auf dem Intranet für Mitarbeitende (für den Konzernbereich Schweiz) zu den neuen Kunstwerken am umgebauten Hauptsitz. In 35 von total 40 E-Mails thematisieren die Mitarbeitenden vor allem die Skulptur von Franz West. Teilweise münden die Beiträge in Grundsatzdiskussionen zum Wesen der Kunst an sich, wobei das Werk von West gar nicht mehr erwähnt wird, oder die Diskussionsteilnehmer haben es oft nicht selber (im Original) gesehen.

Auslöser für Reaktion: Gestalt und Form des Werkes von West sowie dessen Titel und das Thema Kunst an sich gaben Anlass zu den Diskussionen.

1. Botschaft und Verfasser:

Im ersten überlieferten E-Mail äussert die Verfasserin ihre Assoziationen zum Kunstwerk, die sich vor allem auf Lebensmittel beziehen und fragt, ob Gurken oder Hot-Dogs denn Kunstwerke seien. Damit stellt sie auch indirekt die Frage nach der Definition von Werken, die das Werturteil „Kunst“ besitzen. Ihr Analogieschluss zur Identifikation des Kunstwerkes beruht auf den möglichen formalen Ähnlichkeiten. Die beiden darauf folgenden Verfasser legitimieren den Kunstwert des Werkes, indem sie Allgemeinplätze zu Kunstvorstellungen formulieren oder auf weitere Werke des Künstlers hinweisen, die aktuell im Löwenbräu Areal in Zürich zu sehen sind. Die beiden nächsten Verfasser (E-Mails 4/5) suchen, wie die erste E-Mail Schreiberin, nach einem Bedeutungssinn. Sie ironisieren den von dritten E-Mail Schreiber erwähnten Ausstellungsort, in dem sie Analogieschlüsse zwischen diesem erwähnten Namen des Ausstellungsortes und dem Werktitel ziehen. Der Verfasser des fünften E-Mails ist der Idee grundsätzlich nicht abgeneigt, dass man noch mehr Werke zum besseren Verständnis sehen sollte. Der Diskurs zur Arbeit von West verlagert sich mit der sechsten E-Mail Schreiberin allmählich zu allgemeinen, stereotypen

¹⁷Zur detaillierten Analyse der E-Mails siehe im Anhang Kapitel 1.1 ab Seite 161.

¹⁸Originaltexte siehe Kapitel 3.1 ab Seite 200.

Diskussionen um Ästhetik und Funktion von Kunst und findet einen Höhepunkt in E-Mail 10, in dem sich der Verfasser über die Frage eines vorangehenden Schreibers (E-Mail 7), ob etwas Kunst ist oder nicht, empört, da diese Grundsatzdiskussion auch an die Bezeichnung „entartete Kunst“ erinnere. Darauf folgt eine weitere positive Äusserung zum Kunstwerk und allgemein zum Kunstverständnis (E-Mail 11). Bereits die Verfasserin von E-Mail 12 beendet den kurzen positiven Kunstdiskurs, indem sie, ähnlich wie die Verfasser bereits in E-Mail 1, 5, und 7, ihre Assoziationen zu banalen Alltagsgegenständen, insbesondere Lebensmittel, schildert, die ihr beim Betrachten in den Sinn kommen. Neu setzt sie ihre Assoziationen zum Kunstwerk explizit in den Zusammenhang mit einem aktuellen Ereignis aus der eigenen Firma (Firmenjubiläum) und verweist auf einen möglichen multifunktionalen Charakter. Auch die darauffolgenden Verfasser (E-Mails 13/14) laden das Kunstwerk zu einem komplexen Bedeutungsträger auf, wobei E-Mail Schreiber 13 das Werk als Sabotageakt und Schandmal und 14 als Geheimnisträger von Preziositäten interpretiert. E-Mail Schreiber 15 begrüsst und lobt die fantastischen Assoziationen von 14, was 14 dazu bringt, sich in E-Mail 16 nochmals in gemässigter Art und Weise zu äussern. Mit E-Mail 17 beginnt eine aktive Diskussion zur Namensgebung und -findung¹⁹ für die Arbeit von West, obwohl das Kunstwerk einen Namen besitzt. Mit E-Mail 19 verlagert sich der Alltagsdiskurs zu Kunst durch die Frage nach einer vorhandenen Versicherung zum Fachdiskurs aus dem Versicherungsbereich, der in den E-Mails 20 bis 22 auf die Spitze getrieben wird mit Vermutungen und Aufrufen zu möglichen böswilligen Beschädigungen/Sabotageakten (19 bis 22). Selbst Leute, die das Werk nicht gesehen haben (E-Mail 20), melden sich nun zu Wort, um ihr Versicherungsfachwissen kund zu tun. Eine mögliche „Veränderung“ des Werkes könnte, gemäss Verfasser von E-Mail 21, eine Steigerung des Wertes mit sich bringen. In E-Mail 23 wird die Namensgebung in Zusammenhang mit der Farbe der Winterthur Versicherungen gesehen, dieses Mal aber im Gegensatz zu 13 in Einklang zur Corporate Identity. Der Alltagsdiskurs erreicht einen weiteren Höhepunkt in E-Mail 24, in dem der Verfasser durch heftigste Abwertung und Forderung nach der Entfernung des Kunstwerks, respektive Austausch durch ein anderes, das Werk als Schandmal der Firma betrachtet, zitierte Äusserungen von Passanten sollen seine Ansichten legitimieren; die Farbe entspreche zudem keineswegs der Corporate Identity Farbe der Winterthur. E-Mail Schreiber 25 versucht zu beschwichtigen, respektive ist empört über die Ausfälle seines Vorgängers, ihm gefällt das Werk. Mit E-Mail 26 wird erneut die Frage nach einer Definition von Kunst aufgegriffen, ähnlich wie in E-Mail 2 zitiert der Verfasser zur Rechtfertigung Gelesenes, hier explizit Meyers Kunstlexikon, ihm gefällt das Werk und im Gegensatz zu den meisten anderen sich Äussernden findet er die Assoziationen zu Alltagsgegenständen, zu bekannten Dingen, die das Kunstwerk

¹⁹Ein erster Ansatz dazu manifestiert sich bereits in E-Mail 13 mit dem Vergleich zum trojanischen Pferd.

evoziert, als positiv. Er verwendet einen Vergleich zu den Erdnüssen von Charlie Brown, da er die Comicfigur mag, scheint er am Kunstwerk ebenfalls Gefallen zu finden. Auch der folgende E-Mail Schreiber bemüht sich um eine allgemeine Definition zu Kunst, orientiert sich dabei an seinen Vorstellungen und Ideen, ohne das Werk selber zu beurteilen. Der Verfasser von E-Mail 24 meldet sich in 28 nun wieder zu Wort und unterstreicht, trotz oder wegen der Aussagen in 25 bis 27, im Wesentlichen seinen negativen Standpunkt. Der Verfasser in E-Mail 29 lobt seinerseits das Werk wieder, in dem er das vermeintlich inhärente Provokationspotential, über das sich seine Vorgänger (insbesondere 22, 24) ärgern, als etwas Positives deutet. Die Debatte verlagert sich in den E-Mails 30 bis 32 zur Vorstellung einer demokratischen Kunst²⁰, ohne dabei das Kunstwerk zu erwähnen oder zu bewerten.²¹ E-Mail Schreiber 33 kumuliert alle wesentlichen Themen, die bis anhin diskutiert wurden, in seinen Aussagen: Stereotype Definition von Kunst und Künstler, Assoziationen zu banalen Alltagsdingen, Absprechung jeglichen Kunstwertes und Suche nach Kunstsinn/Bedeutung durch Adaption der aktuell herrschenden Firmenpolitik auf das Kunstwerk in der Funktion eines „Mahnmals“. E-Mail Schreiber 34 äussert seine Freude über die vorangehenden E-Mails, E-Mail Schreiber 35 wünscht eine Beendigung der Diskussion. E-Mail Schreiber 33 meldet sich in E-Mail 36 wieder zu Wort mit einem Katalog an Fragen, mit denen er Nutzen und Mehrwert des Kunstwerkes für Firma und Mitarbeiter bezweifelt. Verfasser 37 bezieht sich spezifisch auf die Frage 5 aus E-Mail 36, der ökonomische Aspekt, die Frage nach den Kosten, wird zum Hauptthema im E-Mail 38. In den letzten beiden überlieferten E-Mails 39 und 40 (der Verfasser in 40 hat sich schon in 4, 18, 31 gemeldet) werden vor allem die anderen Werke innerhalb des Gebäudes gelobt.

Die einzelnen Verfasser geben meist nur ihren Namen oder Initialen, aber keine weiteren Information zu ihrer eigenen Person oder zum spezifischen Tätigkeitsgebiet in der Firma bekannt. Eine Ausnahme bilden E-Mail 2 (Empfangsmitarbeiter) und E-Mail 22 (Mathematik). Von den insgesamt 40 E-Mails stammen vier von Frauen (E-Mails 1, 3, 6, 12) und 25 von (teilweise den gleichen sich äussernden) Männern (E-Mails 2, 4, 5, 8, 10, 13, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40), die restlichen 11 E-Mails können keinem Geschlecht zugeordnet werden.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

(a) Begriffe:

²⁰Bereits in E-Mail 24 können Grundzüge erkannt werden. Der Verfasser verweist dort auf Äusserungen und Meinungen von Passanten.

²¹Der Verfasser von E-Mail 30 verlangt, zum Werk eine Umfrage zu lancieren; E-Mail Schreiber 31 befürwortet die Idee, während 32 eine mehrheitsfähige echte Kunst verneint.

- Allgemeine Fachbezeichnungen für Kunstwerke:
Kunstwerk (E-Mails 1, 2); Kunst (E-Mail 6); Skulptur (E-Mails 7, 14, 15, 16); Plastik (E-Mail 33); Werk (E-Mail 7); Objekt (E-Mails 13, 22).
 - Bezeichnungen, die auf den Titel Bezug nehmen: Öl (E-Mails 2, 11, 14, 15, 26); Ölgebilde (E-Mail 2).
 - Bezeichnungen für nicht klar Definierbares, neutral bis negativ:
Gebilde (E-Mails 2, 15, 20); Es (E-Mail 29); Ding (E-Mails 7, 11, 19); undefinierbares Ding (E-Mail 17); (obskures) Gebilde (E-Mail 27); (pinkiges) Ding (E-Mail 12).
Unding (E-Mail 24);
hässlicher Fremdkörper (E-Mail 20).
- (b) Vergleichswörter²²:
- Vergleiche mit Lebensmittel, Alltagsgegenständen, Tieren, Negativem, Gewöhnlichem:
Gurke (E-Mails 1, 5); Peanuts von Charlie Brown (E-Mail 25); Hot-Dog (E-Mail 1); Leberwurst (E-Mail 1); Wurst (E-Mail 17); Cervelat (E-Mail 7); Stein des Anstossens (E-Mail 13); Steinchen, ästhetisiertes, historisch selektiertes Exkrement (E-Mail 14); (orangerote) Wurst (E-Mail 23); Zäpfli, Fleisch-Chääs-Tampon, Filet-Wellauer (E-Mail 24); Nilpferd (E-Mail 33).
 - Vergleiche mit Legenden, Bedeutungen, Inhalten aus einem kunstfremden Zusammenhang: Geheimnisträger (E-Mail 14); Gulaschkanone (E-Mail 12); Sage vom trojanischen Pferd (E-Mail 13); Kiste (gemeint ist Büchse) der Pandora (E-Mail 13); Goldene Kugeln der Kirchturmspitzen (E-Mail 14); (orange) black box (E-Mail 23).
 - Vergleiche mit anderen Kunstwerken/Künstlern: als Gegensatz zu Umgebungsarchitektur (E-Mail 2); Tinguely, Luginbühl, Hutter (E-Mail 5); Joko (E-Mail 24); A. Tobler (E-Mail 24).
 - Vergleich des Titels mit etwas anderem: Oeltank (E-Mail 1); Löwenbräu (aus vorangehendem E-Mail), Bier, Oel (E-Mail 4); Oel dänisch Bier (E-Mail 5).
- (c) Wirkungswörter: transluzid (E-Mail 2); nicht erhaben (E-Mail 2) (im Vergleich zur erhabenen Architektur); hässlich (E-Mails 6, 20); fürchterlich (E-Mail 6); nicht sinnlich (E-Mail 6, Reaktion auf Medientext, der Skulptur sinnlich bezeichnet); obszön (E-Mail 6); obskur(es) Gebilde (E-Mail 27); undefinierbar (E-Mail 17); ästhetisiert, historisch selektiert (E-Mail 14).
- (d) Ursachenwörter: Ausschliesslich Farben: pinkig(es) Ding (E-Mail 12); rot (E-Mail

²²Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich beim Vergleich um eine Gleichsetzung.

13); orange Box, Pantone 172, orang(e black box), orangerot(e Wurst) (E-Mail 23); Heftpflaster-Rosa (E-Mail 24).

(e) Künstler: Künstler (E-Mails 7, 14, 27, 33, 40), Herr West (7), Erschaffer (E-Mail 27).

3. Rezeptionsmuster:

Aspekte :

Vier Aspekte können definiert werden, die die Rezeptionsmuster zum Kunstwerk von West dominieren. Diese lassen sich teilweise bereits anhand der gewählten Bezeichnungen des Kunstwerkes festmachen, oder erschliessen sich im Laufe des Diskurses, nicht selten basierend auf den speziell gewählten Bezeichnungen. Die Aspekte betreffen das eigentliche Kunstwerk oder/und den Kunstschaffenden direkt, indirekt oder gar nicht und werden von den jeweiligen Verfasser sowohl als positive als auch als negative Argumente eingebracht.

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Die Form, Farbe und/oder die Gestalt des Werkes (E-Mails 1, 2, 5, 6, 12, 13, 14, 29, 33.), dessen Aufstellungsort (E-Mails 2, 11) auch in Zusammenhang als Kunst-am-Bau Arbeit, sein Titel (E-Mails 13, 17, 18, 23), die Biografie zu Künstler²³ oder Informationen zum Kunstwerk²⁴ stehen hier im Vordergrund. Oft bilden diese Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen, nur Ausgangslage für daran anschliessende weiterführende Gedanken der Verfasser, die nicht mehr in direktem Zusammenhang mit dem Kunstwerk oder dem Kunstschaffenden stehen.

- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht²⁵ oder indirekt betreffen:**

Zu Form und/oder Gestalt des Kunstwerkes werden reale, dem Verfasser bekannte Inhalte assoziiert: Es handelt sich dabei um konventionelle Dinge oder Ereignisse aus dem Alltagsleben (beispielsweise Lebensmittel oder Tiere) (E-Mails 1, 5, 7, 12, 14, 23, 24, 25, 33), oder spezifisch aus dem Berufsleben wie Versicherungswesen (vor allem E-Mail 18, 19-23) oder Marketing- und Firmenstrategie (E-Mails 12, 13, 14, 16, 18-23, 24, 28, 30, 33/36, 38), oder Themen zu Politik/Demokratie (E-Mails 10, 30-31) und Ökonomie (E-Mails 38-39). Schliesslich werden auch Geschichten aus der Mythologie oder Religion (E-Mail 13, 14) herangezogen. Die assoziierten Inhalte ha-

²³Beispielsweise als Vergleiche (im positiven oder negativen Sinne) zu anderen Künstlern in E-Mail 5 und 24.

²⁴Durch Verweise auf andere Ausstellungsorte von Arbeiten von West: E-Mails 3, 4, 5.

²⁵Degreif spricht von „kunstfremden Themen“ wie „Geld“, „Abstimmung“, „Politik“, „Nationalsozialismus“ und „Religion“, die zur Argumentationen in einem Kunststreit herangezogen werden. (Degreif, 1997). Dort insbesondere Kapitel E, S. 247ff. In dieser Arbeit geht es im Unterschied dazu, wie in der Einleitung aufgezeigt, nicht um das Aufdecken von Konfliktstrategien und möglichen Ursachen eines Konfliktes. „Kunstfremde Themen“ kommen aber, wie im Folgenden aufgezeigt werden kann, im grundlegenden Kunstverständnis auch zum Tragen.

ben Fährefunktion²⁶ und dienen zur Bedeutungsfindung in Form von (implizierten) Vergleichen, als Argumente zur Erklärung des Kunstwerkes oder, daraus abgeleitet, als Hinterfragung des Kunstsinns und damit des künstlerischen Wertes der Arbeit ganz allgemein.²⁷

- **Stereotypen, Allgemeinplätze zu Kunst und Kunstschaffenden:**

Eine Sonderform von Aspekten zur möglichen Erklärung des Kunstwerkes oder Definition von Kunst ganz allgemein bilden Stereotypen wie die immer wieder auftauchenden Aussagen, dass Kunst dem subjektiven Geschmackurteil unterliege und nicht definierbar sei (E-Mails 5, 7, 9, 10, 11, 25), oder dass Kunst mit Können zu tun habe (E-Mails 7, 14, 33).

Hinzu kommen auch stereotype Vorstellungen zu den Künstlern, die beispielsweise nur wollen, dass über sie und ihr Werk gesprochen wird (E-Mail 8), oder die auf sich aufmerksam machen, anregen oder provozieren wollen (E-Mails 7, 14, 24, 27). Auch Legenden des verkannten Künstlers, der immer zuerst verteufelt und später hochangesehen (E-Mail 5) oder einfach nicht verstanden (E-Mails 27, 33) würde, oder des Künstlers als Betrüger (E-Mails 13, 14, 33) bemühen die Verfasser zur Erklärungsfindung für das ihnen unverständliche Kunstwerk.

Schliesslich ziehen die Verfasser auch pauschal ausgerichtete Vergleiche zu anderen Kunstschaffenden oder Kunstwerken von anderen Urhebern zur Bestärkung und Legitimation des eigenen negativen oder positiven Urteils. (E-Mails 5, 24, 26, 39, 40.)

- **Aspekte zu anderen involvierten Personen:**

Die Verfasser loben oder tadeln zur Legitimation der eigenen Aussagen die anderen E-Mail-Schreiber oder die Kunstverantwortlichen. Tadel für andere Betrachter/E-Mail Schreiber: Unfähigkeit, Kunstbanausen, farbenblind (E-Mail 24). Lob für andere Betrachter/E-Mail Schreiber: Beschriebene Assoziationen/Phantasien seien gut. Erklärungen einleuchtend (E-Mails 2, 15, 16, 34). Tadel für Kunstverantwortliche: zu wenig Mühe gegeben (E-Mail 6), Unfähigkeit, keine Ahnung von Kunst habend (E-Mail 24). Lob für Kunstverantwortliche: mutiger Entscheid (E-Mails 26, 29).

Reaktionen:

Die Reaktionen fallen negativ, positiv, neutral und neutral entweder mit Tendenz eher zu Lob oder eher zu Ablehnung aus.²⁸ Frauen haben sich weniger zu Wort gemeldet, drei

²⁶Siehe dazu: (Jäger, 1993).

²⁷Siehe dazu auch „Allgemeinplätze“ hier im Anschluss.

²⁸Es ist nicht immer eindeutig, ob die Äusserungen im Sinne des Werkes oder eher negativ zu verstehen sind. Insbesondere diejenigen E-Mails, in denen die Verfasser längere Geschichten zum Kunstwerk von West erfinden, können nicht eindeutig einem negativen oder positiven Urteil zugeordnet werden.

der vier Identifizierten haben sich dabei eher negativ geäußert.²⁹

Resolute Ablehnung und expliziter Aufruf zur Beseitigung als negative Reaktionen erfolgen in drei E-Mails (6, 24 und 28, wobei die Verfasser von 24 und 28 identisch sind), von einer Frau (E-Mail 6) und einem Mann.

Explizites Lob, beispielsweise in Form von positiver Reaktion betreffend die Ästhetik oder den Standort, erhält die Arbeit von West in den E-Mails 2, 11, 16, 25 und 29, wobei der Verfasser in E-Mail 16 seine eher negative Meinung, die er zuvor in E-Mail 14 beschrieben hat, hier zum Positiven revidiert. Darunter befindet sich keine eindeutig identifizierte Verfasserin.

Keine Wertung des Werkes sondern neutrale Reaktionen in Sinne von ergänzenden Informationen oder allgemeinen Definitionen und Fragen zu Kunst sowie Bemerkungen zum laufenden Diskurs ganz allgemein erfolgen in den E-Mails 3, 8, 9, 10 (identisch mit Verfasser von E-Mail 8), 27, 32, 34, 35, darunter befindet sich eine eindeutig identifizierte Verfasserin (E-Mail 3).

Neutrale Äußerungen mit Tendenz zu eher wohlwollender Reaktion, ohne sich eindeutig positiv zum Werk zu bekennen, liegen in den E-Mails 15 und 26 vor.

Den Hauptteil der Äußerungen, insgesamt 22 (E-Mails 1, 4, 5, 7, 12, 13, 14, 17-19, 20-23, 30, 31, 33 und 36-40. Verfasser von 4, 18, 31 und von 14, 16 sind identisch) von den insgesamt 40 überlieferten E-Mails, können als neutrale Reaktionen mit eindeutiger Tendenz zu Ablehnung bezeichnet werden. Im Unterschied zu den eindeutig ablehnenden und verurteilenden Äußerungen sind diese viel weniger resolut und fallen oft auch länger aus. Es dominieren dabei die Rezeptionsmuster, bei denen ausserkünstlerische Aspekte herangezogen werden. Das Aufladen mit kunstfremden Inhalten, mit Tendenz oder Eindeutigkeit einer ablehnenden Haltung, mittels Vergleichen zum Leben (E-Mails 1, 4, 5, 7, 12, 13, 14, 17,18), insbesondere aus dem Berufsalltag (E-Mails 19, 20, 23, 24), bis hin zum Aufruf zur Beschädigung oder Veränderung (E-Mails 21-22, 28) und Forderung nach demokratischer Abstimmung (E-Mails 30, 31), bei der davon ausgegangen wird, dass sich die Mehrheit gegen das Werk wenden würde, führt zur Banalisierung und Ironisierung des Werkes und impliziert die Infragestellung des Objektes als Kunst an sich. Zwei E-Mails stammen eindeutig von Frauen (E-Mails 1 und 12).

²⁹Wenn davon ausgegangen wird, dass eher reagiert wird, wenn etwas stört oder nicht gefällt, könnte hier die Vermutung in den Raum gestellt werden, dass den Frauen das Werk eher gefällt oder es sie einfach gleichgültig lässt. Wie sich die damalige prozentuale Geschlechterverteilung bei den Winterthur Versicherungen gestaltet hatte, konnte nicht mehr rekonstruiert werden. Tendenziell waren aber am Winterthurer Hauptsitz der Versicherung und damit auch am Standort der Geschäftsleitung mehr Männer tätig.

4. Rezeptionserwartungen:³⁰

Mindestens eine der folgenden Erwartungen wird in den Fallbeispielen, implizit (durch das jeweilige Rezeptionsmuster ableitbar) oder explizit formuliert und muss für ein positives Kunsturteil erfüllt werden.

- **Verständlichkeit:** Im Vordergrund aller E-Mails steht, wie bereits sowohl formal in der Wahl von Begriffen (Punkt 2) als auch inhaltlich in den Aspekten, die die Rezeptionsmuster prägen (Punkt 3), festgestellt, der Wunsch nach Verständlichkeit, Kunst soll verständlich sein. Dieses Verlangen wird explizit in Fragen nach der Bedeutung und meist implizit mit eigenen (stereotypen) Erklärungsmustern, Vergleichen zum Realen (Abbild) und zu ausserkünstlerischen Aspekten verbalisiert. Das Kunstwerk wird hier als Sinnbild von etwas gelesen.
- **Integrierbarkeit:** Das Kunstwerk soll dem Umfeld/der Architektur angepasst sein und sich dem Geschmack des Publikums, das dem Kunstwerk begegnet, unterordnen oder anpassen. Diese Vorstellung wird auch von einigen E-Mail-Verfassern negiert:
 - Vorstellungen Pro Integrierbarkeit:
Kunst soll sich der Umgebung/Architektur anpassen (dies erfüllt die Arbeit von West: E-Mail 2; dies erfüllt die Arbeit von West nicht: E-Mails 16, 24); Kunst wird mit Umfeld/Ruf Firma gleichgesetzt (E-Mails 24, 30); Kunst soll dem Mehrheitsgeschmack entsprechen (E-Mails 13, 30, 31, 36); Kunst darf nicht Störfaktor sein (E-Mails 16 wie 14); Kunst soll nicht polarisieren (E-Mail 24); Kunst soll nicht provozieren (E-Mails 22, 24); ein Kunstwerk darf nicht unmenschlich, entwürdigend sein (für die Firma) (E-Mail 24).
 - Vorstellungen Contra Integrierbarkeit:
Kunst soll dem Mehrheitsgeschmack nicht entsprechen, ist Geschmacksache, Subjektives (E-Mails 5, 7, 9, 11, 32); Kunst kann Aggressionen auslösen (E-Mail 2); Kunst soll provozieren (E-Mail 29); Kunst soll zum Diskutieren anregen (E-Mail 2, auch E-Mails 14/24 ohne aber zuzustimmen); mit Kunst muss man sich auseinandersetzen (E-Mail 2).
- **zum Wohle der Firma, Kunden, Mitarbeiter:** Das Kunstwerk wird, zusätzlich zur „Integrierbarkeit“ im Sinne einer Anpassung an das Umfeld, als aktiver Agent, funktional als etwas zur Bereicherung des eigenen Berufs und Alltagsumfel-

³⁰ Degreif hat drei stereotype Rezeptionserwartungen für Kunst im öffentlichen Raum definiert: „Verständlichkeit, Integrierbarkeit, dem Wohle der Stadt dienend“. Siehe Literaturübersicht hier in der Einleitung oder (Degreif, 1997) S.149ff. Die ersten beiden Erwartungen treten auch in den E-Mails auf. Da es hier aber im Unterschied zu Degreif nicht um Kunst handelt, die von der öffentlichen Hand finanziert wurde, tritt bei der dritten, von Degreif definierten Erwartungshaltung, an Stelle der Stadt die Firma und damit verbunden deren Mitarbeitende auf.

des beiträgend³¹, rezipiert und bewirkt Etwas/Positives. Kunst soll dem Wohle der Mitarbeiter/der Firma dienen, einen Mehrwert generieren, Kunst soll Freude und Herzklopfen auslösen (E-Mail 14); Kunst soll das Harmoniebedürfnis stillen (E-Mail 16 wie 14); Kunst soll harmonische Gefühle und Stolz hervorrufen (E-Mail 24).

Anhand der analysierten Beispiele können zusätzlich zwei weitere Rezeptionserwartungen, die teilweise als Bestandteil der bereits erfassten Kategorien oder aber auch ganz eingeständig auftreten, definiert werden: „Einzigartigkeit“ und „Schönheit“.³²

- **Einzigartigkeit und Erhabenheit:** Kunst ist etwas Geniales, Spezielles, nichts Mittelmässiges, nichts Alltägliches (E-Mails 1, 2, 12, 21, 26, 29); Anregen der Phantasie macht noch kein Kunstwerk aus (E-Mail 7).
- **Schönheit:** Schönheit löst positive Emotionen im Rezipienten (Wohlgefallen) aus, entweder durch die Erscheinung des Werkes und/oder durch den assoziierten Inhalt. Kunst muss den eigenen „Schönheitsvorstellungen“ entsprechen (E-Mails 6, 14, 20, 39, 40) und einen besonders angenehmen Eindruck hinterlassen. Kunst ist nicht hässlich (E-Mail 20). Kunst muss nicht schön sein (E-Mail 2).

³¹Im Unterschied oder auch zur Erweiterung der Forderung nach „Integrierbarkeit“.

³²An dieser Stelle werden nur diejenigen E-Mails gesondert aufgelistet, die explizit dazu Bezug nehmen.

1.1.2 Sieben elektronische Gästebucheinträge am Tag der offenen Tür, 14. und 15. April 2004³³

Kategorie Text: Laiendiskurs. Alltagsdiskurse. Spontan und direkt vor Ort auf dem Computer eingetragene Meinungen.³⁴

Datierung : 14. und 15. April 2000

Adressat: Gastgeber; Firma.

Verfasser: diverse.

Inhalt/Zweck: Die Besucherinnen und Besucher konnten vor Ort, nach Besichtigung des Umbaus („Open House“), ihre Meinung in einen Computer tippen.³⁵ Bei den Gästebucheinträgen handelt es sich um „spontane“ Äusserungen, im Sinne von schneller verfasst und weniger lang reflektiert im Vergleich zu den E-Mails.³⁶

1. Botschaft und Verfasser:

Das Urteil, das die Besucher des Versicherungsgebäudes zur Arbeit von West im Gästebuch äussern, fällt vorwiegend negativ aus. Sie trifft den Geschmack der Mehrheit nicht. Von Heizöltank bis zu Geschwür, grässlich oder scheusslich werden abwertende Bezeichnungen verwendet und in knapper Form wird immer wieder die Entfernung gefordert.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

(a) Begriffe:

- Allgemeine Fachbezeichnungen für ein Kunstwerk: Skulptur (Eintrag WF*, M+BG*, AS*, RF*); Kunstwerke (Eintrag PM*).
- Bezeichnungen, die auf den Titel Bezug nehmen: Heizöltank (Eintrag UG*).

(b) Vergleichswörter³⁷:

- Vergleiche mit Alltagsgegenständen, Negativem: Geschwür (Eintrag SDH*); Heizöltank (Eintrag UG*).

³³Zu den Gästebucheinträgen siehe das Kapitel 1.2 ab Seite 193.

³⁴„elektronisches Gästebuch“

³⁵Mehrere loben pauschal den Eingangsbereich, ob damit auch die Arbeit von Franz West gemeint ist, oder nur der neue, treppenlose Eingangsbereich mit dem Foyer, ist nicht klar.

³⁶Ähnlich wie bei den im Kapitel 5 ab Seite 118 untersuchten mündlichen Reaktionen.

³⁷Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich beim Vergleich um eine Gleichsetzung.

- (c) Wirkungswörter: grässlich (Einträge SDH*, RF*); nicht gelungen (Eintrag WF*); nicht schön (Eintrag M+BG*); scheusslich (Eintrag AS*); gut (Eintrag PM*).
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nie erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Aspekte:³⁸

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen** und
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Die Verfasser verwenden mehrheitlich den Begriff „Skulptur“ zur Bezeichnung des Werkes. Diese neutrale Bezeichnung setzen sie in Bezug zu negativen Wirkungswörtern, zu materiell Minderwertigem (Geschwür) und/oder in den Zusammenhang zu einem kunstfremden Kontext, etwa mittels Assoziationen zum Titel oder Gestalt. Die Verfasser ziehen Analogieschlüsse zwischen dem Werk und etwas real Existierendem und definieren einen Bedeutungssinn ausserhalb des Kunstbereichs, was zur Abwertungen des Werkes als Kunst führt und einen Höhepunkt in der Aufforderung zur Entfernung der Arbeit erreicht. Ein kunstfremder Aspekt, der ökonomische, wird mit der Aussage, dass das, was hässlich ist, nichts kosten darf, thematisiert.

Reaktionen:

Auf die Skulptur von West reagieren die Verfasser, drei Frauen und fünf Männer, mehrheitlich entschieden mit Ablehnung.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht?

- **Verständlichkeit:** Die Suche nach einer Bedeutung zum eigenen Verständnis zeigt sich in der Begriffswahl zur Bezeichnung des Werkes und mittels Analogieschlüssen zu etwas Alltäglichen, bereits Bekanntem.
- **Schönheit:** Das Kunstwerk wird, oft auch als Vergleich zur neuen Architektur, negativ, als etwas, das keinen angenehmen Eindruck hinterlässt und nicht gefällt, beurteilt. Dahinter steckt die allgemeine Erwartungshaltung nach „schöner“ Kunst.

³⁸ Analog der hier weiter oben für die E-Mails definierten Aspekte.

1.2 Kennerdiskurse³⁹

1.2.1 Wettbewerbsprogramm, 18.1.1999

Kategorie Text: Wettbewerbsprogramm. „Geplanter“⁴⁰ Text, verfasst von Nichtkunstspezialisten.⁴¹

Datierung: vor der Realisation, 18.1.1999.

Adressat: Kunstschaffende und Jury.

Verfasser: CR*, WGR Mitarbeiter (HSG, Laien/Kenner) und Kunstprojektleiter; JB*, Leiter Bauten WGR und Bauprojektleiter Umbau Hauptsitz (Laien, kunstfremde Fachperson).⁴²

Inhalt/Zweck: Kriterien und Bedingungen zur Teilnahme an Wettbewerb werden erläutert.

Auslöser für Reaktion: siehe Botschaft.

1. **Botschaft/Verfasser:** Neutraler, nicht wertender Text (in Bezug zur Kunst). Informationen zur Firma, zum geplanten Kunstprogramm, zur baulichen Situation, zum Budget, zu den geladenen Kunstschaffenden und zur Jury werden gegeben. Keine Erklärung zur Künstlerauswahl.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Entfällt, da der Text vor dem definitiv ausgewählten Kunstwerk entstanden ist.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)**
Den Kunstschaffenden wird absolute Freiheit gewährt: „Die zukünftigen Kunstwerke dürfen in Form, Medium, Thema und Inhalt frei sein.“
4. **Welche Erwartungen werden an die (zu realisierenden) Kunstwerke herangetragen?**⁴³

³⁹Hierzu gehören die zum Wettbewerb (vor der Realisation) und zur Jurierung (vor der Realisation) entstandenen Texte sowie vom Unternehmen herausgegebene Medientexte. Diese sind oft von denselben Personen, interessierten Kunstlaien, Kennern, verfasst worden.

⁴⁰Im Unterschied zu „spontan“.

⁴¹Originaltext siehe Kapitel 3.3 ab Seite 216.

⁴²Zu diesen Verfassern siehe auch Abschnitt „Beurteilungsgremium“ in der Einleitung zu diesem Hauptkapitel hier oben.

⁴³Es handelt sich hier um die Erwartungen an potentielle Kunstwerke, die speziell für die Firma realisiert/angekauft werden sollen. In den Alltagsdiskursen werden in diesem Punkt individuelle Erwartungen der Rezipienten ganz allgemein an Kunst anhand der Reaktionen auf das realisierte Kunstprojekt mit West untersucht.

- **Integrierbarkeit:** Wird von der Kunst verlangt durch die Aussagen „eventuell kontextbezogen“ und „Technische, bauliche Voraussetzungen in vernünftigen Grenzen gehalten und Integration in bestehende Haustechnik muss realisierbar sein“ sowie den Ausdruck „ortsspezifisch“.
- **zum Wohle der Mitarbeiter/Firma:** Ist intendiert mit der Aussage „kommunikationsfördernd“.
- **Einzigartigkeit:** Wird auch mit dem Adjektiv „ortsspezifisch“ impliziert.

1.2.2 Juryprotokoll vom 17.5.1999

Kategorie Text: Protokoll. „Geplanter“ Text, verfasst von Laie (Kenner).⁴⁴

Datierung: vor der Realisation.

Adressat: Beurteilungsgremium und Projektgruppe.

Inhalt/Zweck: Beschlüsse und weiteres Vorgehen betreffend Kunst am Bau Wettbewerb für den Hauptsitz der Winterthur Versicherungen werden formuliert.

Auslöser für Reaktion siehe Botschaft.

Verfasser: CR*, Mitarbeiter WGR, Projektleiter Kunst.

1. **Botschaft und Verfasser:** Neutral formulierter Text. Die Projektgruppe⁴⁵ empfiehlt, nach Absprache mit den Spezialisten⁴⁶, „Heiseres Eis“ von Franz West für die Gestaltung des Vorplatzes vor dem Haupteingang zu realisieren. Zusätzlich soll die Arbeit „Öl“ für die Wiese im Innenhof angekauft werden. Das Beurteilungsgremium⁴⁷ kann sich nicht zwischen der Arbeit von West „Heiseres Eis“ und einem Vorschlag von Martha Schwarz entscheiden. Projektgruppe und Fachberater entscheiden sich für West, um einen zweiten Wettbewerb zu umgehen. Franz West soll eingeladen werden, um seine Ideen dem Steuerungsausschuss zu präsentieren. Den Vorschlag von Roman Signer, Ventilatoren, will man den „Mitarbeitenden nicht zumuten.“ Andere Arbeiten werden wegen technischen und finanziellen Ungewissheiten abgelehnt.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Entfällt, da der Text vor dem definitiv ausgewählten Kunstwerk entstanden ist.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** wie Punkt 2.
4. **Welche Erwartungen werden an zu realisierenden Kunstwerke herangetragen? Was wird vom Kunstbetrachter erwartet?**⁴⁸

⁴⁴Originaltext siehe Kapitel 3.4 ab Seite 220.

⁴⁵Interne Kunstprojektleiter und Teile der Fachberater. Siehe zu allen im Folgenden erwähnten Personen auch Abschnitt „Beurteilungsgremium“ in der Einleitung zu diesem Hauptkapitel hier weiter oben.

⁴⁶Berater des Beurteilungsgremiums. Das Beurteilungsgremium setzt sich aus dem Steuerungsausschuss, dem internen Kunstkommissionspräsident, internen Kunstprojektleiter und externen Fachleuten zusammen.

⁴⁷Siehe vorangehende Fussnote.

⁴⁸Siehe Fussnote 43 auf Seite 68.

- **Integrierbarkeit:** Bei Kunst-am-Bau-Arbeiten soll auf die „Befindlichkeit der Mitarbeitenden“ Rücksicht⁴⁹ genommen werden.⁵⁰

⁴⁹Diese Bedingung erfüllt eher das Kriterium der Erwartung nach „Integrierbarkeit“ der Kunst als nach einer Kunst „zum Wohle der Mitarbeiter“. Rücksicht auf die Mitarbeitenden zu nehmen und nicht zu stören, heisst nicht unbedingt, dass das Kunstwerk aktiv und zusätzlich etwas zu ihrem Wohle beiträgt.

⁵⁰Damit wird im Juryprotokoll der Verzicht auf die Arbeit von Signer begründet: „Die Ventilatoren von Roman Signer beeindrucken durch Witz. Den Mitarbeitenden will man jedoch diese Installation nicht zumuten.“ Das Anblasen der das Gebäude Betretenden erachtete die Jury als unzumutbar.

1.2.3 „Skulptur von Franz West am Hauptsitz der Winterthur Versicherungen in Winterthur.“ Eine Medieninformation der Winterthur Gruppe, WGR, 4.11.1999

Kategorie Text: „Geplanter“ Text als Medieninformation, verfasst von Laie (Kenner).⁵¹

Datierung : nach Realisation.

Adressat: Medienleute (Kenner und eventuell auch Spezialisten).

Inhalt/Zweck: Proaktive Information der Presse zur vorhandenen Kunst bei den Winterthur-Versicherungen, speziell auch zu Franz West. Entstehungsgeschichte, Stellung der Firma zur Kunst.

Verfasser: anonym. Kommunikationsabteilung der WGR, eventuell in Zusammenarbeit mit CR* (Jurymitglied, Laie und Kenner).

1. **Botschaft und Verfasser** Information, dass am Eingang der Winterthur Versicherungen neu das Werk von Franz West steht. Es folgen einige allgemeine Angaben zum Schaffen und zur Biografie des Künstlers und zu seinen künstlerischen Absichten. Das Werk „Öl“ und die durch den Kauf intendierte Wirkung sowie der Ablauf des Kunst-am-Bau-Prozesses werden erwähnt. Zum Schluss wird kurz auf die allgemeine Sammlungstätigkeit der Firma hingewiesen.
2. **Wie werden die Werke allgemein, speziell das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Titel „Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht“; Skulptur; Kunstobjekte; Gegenstände; (farbige, sinnliche) Formationen; Installation.
 - (b) Vergleichswörter: keine.
 - (c) Wirkungswörter: sinnlich.
 - (d) Ursachenwörter: farbig(e Skulptur); kühl(e Handschrift).
 - (e) Künstler: 1947 Wien geboren; 1997 Ausstellung in New York; international renommierter Künstler; unabhängigster Bildhauer seiner Generation; renommiertester zeitgenössischer Künstler.

3. Welche Aspekte des Kunstwerkes werden erwähnt?

⁵¹Originaltext siehe Kapitel 3.5 ab Seite 225.

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:**

Zu Form, Farbe und Standort in Bezug zur Architektur wird Stellung genommen. Zu Biografie des Künstlers, Ausstellungstätigkeit und Bedeutung werden Angaben gemacht.

4. Welche Erwartungen werden an dieses Kunstwerk und an den Betrachter herangetragen? (Rezeptionserwartung)⁵²

- **Uneindeutigkeit:** „Vielfältige Assoziationen“ sollen geweckt werden (Zeile 25, indirekt auch Zeilen 10/11).
- **zum Wohle der Rezipienten:** Es handle sich um „Kommunikative Kollektivkunst“ (Zeile 17), die „verblüffen“ (Zeile 19) und „animieren soll, nach Lust und Laune zu spielen und zu agieren“ (Zeile 20) und zu „Kontemplation anregen“ (Zeile 21). Dazu muss der Betrachter „unbefangen“ (Zeile 22) sein.
- **Integrierbarkeit und Einzigartigkeit:** Das Kunstwerk darf in „Gattung frei“ sein, soll aber „ortsspezifisch“ und „kontextbezogen“ (Zeile 36) sein. Die Bedeutsamkeit des Werkes und Künstlers wird durch den Hinweis auf seine Ausstellungstätigkeit sowie durch Verwendung von Adjektiven im Superlativ betont.

⁵²Es handelt sich hier um spezifische Erwartungen an die Betrachter des Werks von West. Diese werden explizit formuliert oder werden anhand der vom Verfasser formulierten, allgemein gültigen Eigenheiten der Werke von West abgeleitet. In den Alltagsdiskursen werden in diesem Punkt Erwartungen der Rezipienten ganz allgemein an Kunst und Künstler untersucht, abgeleitet von den Rezeptionsmustern und Reaktionen auf das realisierte Kunstprojekt von West.

1.2.4 „Projekt Kunst am Bau. Internationale Künstlerinnen und Künstler gestalten am Hauptsitz.“ In: gdziitig. Beilage zur Konzernzeitung Winfo, Dezember 1999

Kategorie Text: Kennerdiskurs. „Geplanter“ Text in Firmenzeitung, verfasst von Kenner.

Datierung: nach Realisation, Dezember 1999.

Adressat: Mitarbeitende am Hauptsitz in Winterthur, Laien ohne Kenntnisse.

Inhalt/Zweck: Bericht über die neue zeitgenössische Kunst am Hauptsitz. Abbildung zur Installation des Werkes und Porträt des Künstlers vor dem installierten Werk.

Verfasser: Denise Schmid, Historikerin, firmeninterne Mitarbeiterin, verantwortlich für Information und Public Relations WGR (Kennerin).

1. **Botschaft und Verfasser:** Information zur neuen Kunst am Konzernhauptsitz. Über das Prozedere der Kunstevaluation und über die gewählten Künstler wird berichtet. Der Projektleiter, Christian Röllin, wird namentlich erwähnt und zitiert; negative und positive Reaktionen zu den unterschiedlichen Kunstwerken werden kurz erwähnt. Keine Stellungnahme zur Kunst seitens der Verfasserin des Artikels.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Skulptur „Öl“, Kunstwerk.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler: Franz West.
3. **Welche Aspekte des Kunstwerkes werden erwähnt?** Aspekte, die das Kunstwerk direkt oder indirekt betreffen, werden nicht erwähnt. CR berichtet positiv über die unterschiedlich ausgefallenen Reaktionen auf die Kunstwerke. In Zusammenhang mit der Arbeit Franz West betont er speziell die Phantasiefreudigkeit der Betrachter, die dem Kunstwerk Übernamen geben würden.
4. **Welche Wünsche, Erwartungen werden an dieses Kunstwerk, den Betrachter herangetragen? (Rezeptionerwartung)**
 - **zum Wohle der Rezipienten/Mitarbeiter:** Kunst soll die Kommunikation fördern (CR). CR betont auch, dass es nicht nur wichtig sei zu fragen, was der Kunstschaffende den Betrachtenden sagen wolle, sondern ebenso wichtig sei, was diese wahrnehmen wollen.

- **Einzigartigkeit:** EH betont die Einzigartigkeit der Arbeiten: „Wir wollten keine Kunst von der Stange kaufen und einfach irgendwo (...) aufstellen“.

1.2.5 „Kunst und Kommunikation.“ In: Kontakt. Nationale Mitarbeiter Zeitschrift, Dezember 1999

Kategorie Text: Kennerdiskurs. „Geplanter“ Text in Mitarbeiterzeitung, verfasst von Kenner.

Datierung : nach Realisation, Dezember 1999.

Adressat: Mitarbeitende der Firma in der Schweiz, Laien ohne Kenntnisse.

Inhalt/Zweck: Bericht über die Einweihungsfeier zum Umbau des Hauptsitzes der Winterthur für die Firmenmitarbeitenden in der Schweiz. Abbildung des Haupteinganges mit der Arbeit von Franz West.

Verfasser: Michael Wiesner, Journalist (MW). Zitate von Erwin Heri, Chief Investment Officer WGR (EH).

1. **Botschaft und Verfasser:** Auf der Titelseite der Mitarbeiterzeitung wird über die Einweihungsfeier zum Umbau des Hauptsitzes berichtet. Im ersten Abschnitt zitiert MW Erwin Heri, den damaligen Chief Investment Officer der Firma und Gastgeber des Anlasses, der offenbar in der Zeitung der Generaldirektion die realisierten architektonischen Neuerungen als der Firmenkultur zugehörig bezeichnet hatte. EH äusserte sich nun an der Feier, so MW weiter, auch zum Grund des Umbaues, „Das ‘schmuddelige Erscheinungsbild‘ habe einfach nicht mehr zum Image als Global Player gepasst.“ EH soll an dieser Einweihungsfeier auch die Skulptur von Franz West gelobt haben, die „eine kontroverse Diskussion über Kunst “ ausgelöst hätte.

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler von MW beschrieben:**

- (a) Begriffe: Skulptur „Öl“, Kunstwerk.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler: Franz West.

3. **Welche Aspekte des Kunstwerkes werden erwähnt? (Rezeptionsmuster)** Die ausgelösten Reaktionen auf das Kunstwerk werden von MW erwähnt und gelobt, verstärkt mit entsprechenden Zitaten von EH. Andere Aspekte, die das Kunstwerk direkt oder indirekt betreffen, werden nicht erwähnt.

4. Welche Wünsche, Erwartungen werden an dieses Kunstwerk, den Betrachter herangetragen? (Rezeptionserwartung)?⁵³

- **zum Wohle der Firma, Rezipienten, Mitarbeiter:** Kunst soll zur Diskussion anregen, Kunst ist Kommunikation (EH). Kunst steht im Sinne der Firma (EH).

⁵³Es handelt sich hier um Zitate zu den Erwartungen an die angekauften Kunstwerke der Kunstverantwortlichen und nicht um diejenigen des Journalisten. In den Alltagsdiskursen werden in diesem Punkt Erwartungen der Rezipienten ganz allgemein zu Kunst untersucht, abgeleitet von den Rezeptionsmustern und Reaktionen auf das realisierte Kunstprojekt von West.

1.2.6 Kunst und Kommunikation. In: Winfo. Konzernzeitung, März 2000

Kategorie Text: Kennerdiskurs. „Geplanter“ Text. Artikel in Mitarbeiterzeitschrift der Winterthur Versicherungen, verfasst von Kenner.

Datierung : nach Realisation, März 2000.

Adressat: Mitarbeitende am Winterthurer Hauptsitz, Laien ohne Kenntnisse.

Inhalt/Zweck: Fünfseitige Information zur Kunst allgemein, speziell zu Franz West. Entstehungsgeschichte, Stellung Firma zur Kunst. Das Werk von Franz West (Ausladen der Arbeit vor Ort in Winterthur) sowie weitere Werke sind abgebildet.

Auslöser für Reaktion: proaktive Information.

Verfasser: Chr. Roellin (CR), Mitarbeiter WGR; Projektleitung und Jurymitglied Kunst WGR, Originalzitate von Franz West (Spezialist).

1. **Botschaft und Verfasser** Der Artikel wird mit der Wiedergabe von Zitaten von Mitarbeitenden zur Arbeit von Franz West, die auf dem Intranet der Winterthur Versicherungen zu lesen sind, eingeleitet. Der Verfasser CR erwähnt die vielseitigen Diskussionen, die das Werk seit der Aufstellung ausgelöst hat und verweist beschwichtigend darauf, dass die Arbeit von West nur einen kleinen Teil des gesamten Projektes Kunst am Bau ausmache. Er erläutert Anliegen, Daten und Fakten des Gesamtprojektes, des Kunstengagements, die Firmenphilosophie, Unternehmenskultur, das Wettbewerbsverfahren und die Zusammensetzung und Funktion der Jury. CR verweist auch auf die verschiedenen Vorschläge für den Eingangsbereich und unterstreicht, dass sie alle auf Haus und Architektur reagierten. Die Architekten hätten an dieser Stelle keine Kunst gewünscht, die „Winterthur“⁵⁴ hätten aber auf einen künstlerischen Eingriff beharrt. Der Entscheid für die Arbeit „Öl“ wird mit einem Zitat von West „Ich wollte konterkarieren. Ich will einen Denkanstoss geben.“ und mit allgemeinen Aussagen zu seinen Arbeiten aus der Serie „Passestücke“, die, gemäss West „eine Reduktion von der Kunst, von der intakten Vorstellung vom Konkreten auf die eigene Alltagshaltung“ sind, begründet. CR erwähnt zusätzlich, dass diese Art von Kunstwerken, wie West sie schaffe, vom Betrachter „körperlich erfahrbar“ seien. Darauf werden die Arbeiten im Innenraum erklärt und zum Schluss kommt CR wieder auf die Mitarbeiterreaktionen und Diskussionen zurück, über die er sich freue. Diese begründet er damit, dass in einer Zeit, in der „scheinbar alles möglich ist“, auch „zeitlos gültige Rezepte“ in der Kunst, beispielsweise ursprünglich klar definierte Kunstgattungen, zu hinterfragen seien.

⁵⁴Damit ist vermutlich das Beurteilungsgremium gemeint.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Skulptur, Öl.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler: Franz West.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Vor allem Reaktionen auf die Arbeit von West aus den E-Mails und Aussagen von West selber werden vom Verfasser zitiert. Auf die Inhalte der Mitarbeiterreaktionen geht er nicht ein. Als Erklärung für das Kunstwerk und dessen Legitimation verweist er auf folgenden Aspekt:

- **Stereotypen, Allgemeinplätze zu Kunst:** „Alles ist (wieder) möglich.“

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)

- **Uneindeutigkeit:** Das Kunstwerk von West soll zu Diskussionen über Kunst anregen. Mit Kunst sollen neue, „ernstere“ Fragen aufgeworfen werden als die Frage nach der Kunstgattung: Gibt es zeitlos gültige Rezepte? Ordnung, Harmonie, Symmetrie, Perspektive, Visionen, Geschichte, Neuanfang und Aufbruch seien Diskussionsthemen, die mit Kunst angeregt werden sollen.
- **Integrierbarkeit:** Kunst soll im Sinne der Firma und Corporate Identity deren Unternehmenskultur/-politik und Firmenleitbild spiegeln: dynamisch, innovativ, zukunftsgerichtet, weltoffen, gesellschaftlich engagiert, verlässlich. Kunst soll gemäss Kunstprogramm wenn möglich auch ortsspezifisch, kontextbezogen sein. Bezüge zu Architektur, zu Funktion und Geschichte des Gebäudes stehen im Vordergrund.
- **zum Wohle der Firma, Kunden, Mitarbeiter:** Kunst wird als didaktisches Mittel betrachtet, mittels dessen eine „aktive, offene und lebendige Auseinandersetzung“ und „Massstäbe für Toleranz und kulturvolles Miteinander entwickelt werden sollen“. Kunst soll gemäss Kunstprogramm „kommunikationsfördernd“ sein, und, im Sinne des Künstlers, „konterkarieren, einen Denkanstoss geben“.
- **Einzigartigkeit:** Der einzigartige Bezug zu Architektur, Funktion und Geschichte des Gebäudes stehen im Vordergrund.

- **Schönheit:** Der ästhetische Aspekt steht nicht im Vordergrund: Kunst am Bau ist nicht „schmückend“ und nicht „repräsentative Zutat“.

1.3 Exkurs: Spezialdiskurse⁵⁵

1.3.1 „Rosarotes Riesenbonbon.“ In: Tages Anzeiger, 2.12.1999

Kategorie Text: „Geplanter“ Text in Tageszeitung. Verfasser nicht bekannt.⁵⁶

Datierung : nach Realisation, 2.12.1999.

Adressat: (Interessierte) Zeitungsleser. Laien und Spezialisten.

Inhalt/Zweck: Kurze Information zum Kunstwerk vor dem Hauptsitz der Winterthurer Versicherungen.

Verfasser: MO⁵⁷

1. Botschaft und Verfasser

Im Lauftext informiert der Journalist, dass es sich beim Werk, das vor dem Hauptsitz der Winterthurer Versicherungen steht, um ein Kunstwerk des Wiener Künstlers Franz West handelt.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Objekt; Skulptur; „Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht“.
- (b) Vergleichswörter: Riesenbonbon.
- (c) Wirkungswörter: auffallend.
- (d) Ursachenwörter: rosarot, knallrosarot, verpackt („eingepacktes Riesenbonbon“).
- (e) Künstler: Wiener Künstler Franz West.

3. Welche Aspekte des Kunstwerkes werden wahrgenommen? (Rezeptionsmuster)

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Form, Farbe, Standort werden erwähnt.

⁵⁵Das Interesse liegt weniger in den aus der offiziellen Firmen-Medieninformation übernommenen Aussagen und Meinungen, die gesondert im hier vorangehenden Kapitel analysiert wurden, sondern mehr in eigenständigen Äusserungen, soweit vorhanden, der jeweiligen Journalisten. Von einem „Exkurs“ wird bei den analysierten Plattformen jeweils gesprochen, wenn es sich bei den jeweiligen Verfasser nicht um Laien handelt.

⁵⁶Gemäss aufgestellten Kriterien in der Einleitung trotz Kürze des Textes und unbekannter Autorenschaft zu den „Spezialdiskursen“ zählend.

⁵⁷Die Initialen liessen sich auch nach Rücksprache mit dem Tages Anzeiger nicht aufschlüsseln.

- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Der Verfasser zieht einen Vergleich zu einem Alltagsgegenstand, zu einem „Bonbon“. Durch die Bezeichnung „Rosarotes Riesenbonbon“ wird bereits im Titel darauf hingewiesen, dass es sich aufgrund der speziellen Farbe und der riesigen Dimension um ein ungewöhnliches Objekt handelt.

4. **Welche Erwartungen werden an dieses Kunstwerk/ und an den Betrachter herangetragen? (Rezeptionserwartung)**

- **Verständlichkeit:** Der Verfasser thematisiert und beantwortet die Frage nach dem Bedeutungssinn zweifach: Der Text selber fungiert explizit als Aufklärung, dass es sich bei dem Werk um ein Kunstwerk handelt. Zusätzlich „identifiziert“ der Verfasser das Werk durch die Bezeichnung „Bonbon“.

1.3.2 Gerhard Mack: „Die Winterthur übt sich in der Kunst des Neubeginns.“ In: Cash, 18.2.2000

Kategorie Text: Spezialdiskurs. „Geplanter“ Text. Artikel in Wirtschaftszeitung, verfasst von Spezialist.

Datierung : nach Realisation, 18.2.2000.

Adressat: Kunstinteressierte. Laien und Spezialisten.

Inhalt/Zweck: Information zu Firmenkultur und zur neuen Kunst bei den Winterthur Versicherungen. Das Werk von Franz West ist abgebildet.

Verfasser: Gerhard Mack (GH), Spezialist, Journalist im Kunstbereich; Zitate von Erwin Heri (EH) Chief Investment Officer WGR und Christian Rölli (CR), Kunstprojektleiter, beides Kenner.

1. **Botschaft und Verfasser** Die neuen Kunstwerke der Winterthur Versicherung werden, teilweise anhand von Zitaten des Kunstbeurteilungsgremiums und auch anhand von Reaktionen der Mitarbeitenden, vorgestellt. Bereits in Titel und Untertitel wird auf den innovativen Impuls („Neubeginn“, „frischer Wind“), den die Werke in die Firma bringen sollen, hingewiesen. Mack leitet den Artikel auf der ersten Seite mit der Arbeit von Franz West vor dem Haupteingang ein und verweist mit der Frage „Ist die Winterthur durchgeknallt“ auf Reaktionen von Passanten und von Mitarbeitenden. Die Reaktionen der E-Mails werden aber aufgrund ihrer „Derbheit“ auf Wunsch des obersten Finanzchefs der Winterthur und Mitglied des Beurteilungsgremiums, EH, nicht publiziert.⁵⁸ Des weiteren erwähnt Mack Schlagworte wie „Öffnung“ und „Kommunikation“ als neue Leit-motive der Unternehmenskultur, die, gemäss EH, auch durch die Kunst versinnbildlicht werden sollten. „Der alte Muff“ solle, so der Verfasser weiter, beseitigt werden, „so lassen Mitarbeitende auch ihre Bürotüren offen.“ Humor gehöre ebenfalls zur Kunst. Auf der folgenden Seite beschreibt Mack den Wettbewerbsprozess und in einem Untertitel zitiert er CR, der betont, dass keine Kunst „von der Stange“ gewünscht gewesen wäre. Das Unverständnis der Mitarbeitenden gegenüber zeitgenössischer Kunst beschreibt Mack in der zweiten Spalte anhand eines Ereignisses, das sich im Innern des Gebäudes abgespielt haben soll: Die Mitarbeitenden der hausinternen Bauabteilung hatten im Sinne von „was da geboten wird, können wir besser“, selber zu Pinsel und Farbe gegriffen und Bilder gemalt, die dann in einer Arbeit von Claudia und Julia Müller integriert wurden.⁵⁹ Am

⁵⁸Im Unterschied dazu loben und befürworten CR und EH vor allem in den internen Informationszeitungen die durch das Kunstwerk angeregte Fantasie der Mitarbeitenden.

⁵⁹Ob die Mitarbeitenden mit ihrer Aktion auf ein bestimmtes Werk oder auf die gesamte neue Kunst reagierten, ist aus den Informationen nicht ersichtlich.

Schluss betont Mack auch das überzeugende Kunsturteilsvermögen und die Kunstkennerschaft des obersten Finanzchefs EH. Als Legitimationsfaktoren seiner Kennerschaft sprächen etwa Tatsachen wie EHs Tätigkeiten im Kunsthandel während seines Studiums und sein Bekenntnis zu Rolf Knie, von dem er in seinem Büro eine Arbeit aufgehängt habe, obwohl er dafür oft belächelt würde.⁶⁰ In der Abbildungslegende zur Arbeit von Franz West erwähnt Mack die Arbeit von West im Vergleich zur Architektur und thematisiert nochmals die Reaktionen der Mitarbeitenden speziell auf dieses Kunstwerk, dem sie den Übernamen „Wellauerli“, nach dem damaligen Chief Executive Officer bezeichnet, gegeben hätten.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Kunstwerk, Skulptur, „Öl. Es ist besser so – heute noch – ich brauche – nicht mehr zu warten – warum nicht“.
- (b) Vergleichswörter: spektakuläre Werke (im Untertitel); riesige Kartoffel; pinkig, knallig; Fettrolle, die gerade abgesaugt wurde; schriller könnte Kontrast zum Gebäude nicht sein; rosa Kartoffel statt grauer Granit; Formen; gegen jede strenge Klarheit; rosarotes, würstchenförmiges Kunstwerk; „Wellauerli“ (in Legende zur Abbildung).
- (c) Wirkungswörter: (...) macht niemandem Appetit.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler: Franz West.

3. Welche Aspekte werden (vom Verfasser) wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

- **Aspekte in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk:** Form, Farbe werden vom Verfasser unterschiedlich beschrieben.
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Zwischen Kunst und Leben wird mittels Vergleichen ein Zusammenhang hergestellt. Kunst wird dazu vom Verfasser als Bedeutungsträger, als Abbild von Lebensmittel, rezipiert.
- **Stereotypen:** Kunst kommt von Können (Das kann ich auch).⁶¹

4. Welche Erwartungen werden an dieses/ein Kunstwerk, den Betrachter herangetragen? (Rezeptionserwartung)

⁶⁰In seiner Eröffnungsrede zur Kunst hatte EH gemäss E-Mail Nr. 24 hingegen betont, dass er keine Ahnung von Kunst habe. Inwiefern Macks Lob betreffend EHs Kenntnissen in Kunst ernst gemeint ist, kann nicht beantwortet werden.

⁶¹Nicht als Ausdruck des Kunstverständnisses des Verfassers sondern der Mitarbeitenden (Laien ohne Kenntnisse), die selber zu malen begannen.

- **Verständlichkeit:** Mit seinen Vergleichen versucht der Verfasser, das Werk zu kategorisieren, ihm eine Identität zu geben und es (begrifflich) fassbar zu machen.
- **Integrierbarkeit:**⁶² Kunst (und Architektur) im Sinne der Firma sind Ausdruck der Unternehmenskultur, Kunst drückt den „neuen Elan“ der Firma aus.
- **zum Wohle der Firma, Mitarbeitenden:**⁶³ Kunst soll zum Lachen bringen (Humor) (EH).

⁶²In Anlehnung an die überlieferten Erwartungen des Beurteilungsgremiums.

⁶³Zitat des Beurteilungsgremiums.

1.3.3 Simon Maurer: „Wenn sich Wände ausstülpen.“ In: Tages Anzeiger, 17.4.2000

Kategorie Text: Spezialdiskurs. „Geplanter“ Text. Artikel in Tageszeitung.

Datierung : nach Realisation, 17.4.2000.

Adressat: Kunstinteressierte Laien und Spezialisten.

Inhalt/Zweck: Informationen und Gedanken zu Firmenkultur und zur neuen Kunst bei den Winterthur Versicherungen.

Verfasser: Simon Maurer (SM), Kunsthistoriker. Spezialist.

1. **Botschaft und Verfasser:** Maurer leitet seinen Beitrag mit einem Überblick zur Entstehungsgeschichte des Kunst-am-Bau-Projektes ein, betont den Wagemut und die Konsequenz der Initianten und formuliert deren Anliegen, mit der zeitgenössischen Kunst das Image der Firma zu verbessern. Maurer erwähnt daraufhin die vielen firmeninternen Diskussionen, die die Mitarbeitenden vorwiegend über das Intranet führten. Im zweiten Teil des Artikels erwähnt Maurer die gewählten Kunstschaaffenden und fügt das Fallbeispiel der Eingangsgestaltung mit der Arbeit „Öl“ von Franz West als „verpasste Chance“ an, da nicht die von Franz West (Magma-Garten⁶⁴), Vito Acconci (Wasserfall) oder Roman Signer (Wasserfälle) vorgeschlagene Kunst-am-Bau Arbeiten realisiert, sondern eine bereits vorhandene Plastik von Franz West angekauft worden war. Bei diesem Entscheid hätte es sich, auch gemäss der Spezialistin und des Jurymitglieds Jacqueline Burckhardt, um einen Kompromiss gehandelt, da es innerhalb des Beurteilungsgremiums sehr unterschiedliche Meinungen gegeben hätte.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Skulptur, Öl, Wesen, Antirepräsentation.
- (b) Vergleichswörter: wurstig, konventionell.
- (c) Wirkungswörter: zutraulich(es Wesen); ironisch(e Antirepräsentation).
- (d) Ursachenwörter: rosa.
- (e) Künstler: Franz West.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

- **Aspekte in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk:** Das Kunstwerk wird als Teil des Kunst-am-Bau-Projektes besprochen. Form und Farbe werden beschrieben.

⁶⁴ „Heiseres Eis“.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)

Der Verfasser Simon Maurer (SM) und das Jurymitglied Jacqueline Burckhardt (JB) zu Kunst am Bau:

- **Contra Integrierbarkeit, pro Einzigartigkeit:**

Kunst am Bau ist auch ein Wagnis (JB).

Kunst sollte nicht nur repräsentieren, kuschen; Kunst am Bau sollte mehr sein als eine konventionelle Skulptur (SM).

- **Einzigartigkeit, Integrierbarkeit und zum Wohl der Firma, Mitarbeitenden** ⁶⁵

Kommunikationsfördernde Kunst, die sich auf das Gebäude, seine Funktion und Geschichte einlässt. Mit Kunst dem „schmuddeligen Image“ des Gebäudes entgegenwirken. Mit Kunst Spuren hinterlassen. Modernität, Aufgeschlossenheit, Offenheit und Kommunikation im Sinne der Firmenphilosophie zeigen.

⁶⁵Der Verfasser zitiert hier die Anliegen der Jurymitglieder.

1.3.4 Adrian Mebold: „Kunst, Kapital und konzentrierte Form.“ In: Landbote. Kulturelle Beilage, 2000

Kategorie Text: Spezialdiskurs. „Geplanter“ Text. Artikel in kulturellen Beilage zur Tageszeitung, verfasst von Spezialist.

Datierung : nach Realisation, nach März 2000.

Adressat: Kunstinteressierte Laien und Spezialisten.

Inhalt/Zweck: Äusserungen zu Firmenkultur und zur neuen Kunst. Abbildung der Arbeit von West und von zwei weiteren Arbeiten

Verfasser: Adrian Mebold, Kunsthistoriker. Spezialist.

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Umbau und das damit verbundene Kunstkonzept der Winterthur wird vorgestellt. Merbold lobt das Vorgehen, eigens für den Bau Kunstwerke zu realisieren und nicht ab „Stange zu kaufen“, respektive auch die neu international ausgerichtete Sammlungsstrategie. Merbold zitiert die vom Kunstprojektleiter (CR) formulierten Anforderungen an Kunst und stellt die Frage, ob damit Kunst nicht zum inhaltslosen PR-Mittel degradiert würde, wie es an den barocken Höfen und bis vor kurzem „in den ehemaligen Ostblockländern“ der Fall gewesen sei. Der Verfasser entschärft seine Aussage gleich selber, in dem er auf das Fehlen von einer „gesellschaftskritischen Dimension“, von „Visionen“ in der zeitgenössischen Kunst selbst und auf das Wechselspiel zwischen Kunst und Wirtschaft hinweist. Problembezogene, sozialkritische Kunst gäbe es aktuell wenig und würde nur marginal wahrgenommen. Der Verfasser lobt die Kunstauswahl im Innern des Gebäudes, an der Arbeit von West im Aussenraum bemängelt er den fehlenden Dialog mit der Architektur und den Innovationsgehalt, indem er auf eine andernorts existierende, zweite ähnliche Arbeit in Blau von West hinweist.⁶⁶ Merbold wundert sich darüber, dass diese Arbeit von West böse Kommentare provoziert haben soll.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Skulptur, Öl.
- (b) Vergleichswörter: (rosarote) Blechwurst; (farbige) Duftmarke.
- (c) keine Wirkungswörter.

⁶⁶Originalzitat: „Nicht nur war ein ähnliches Werk von West in der Skulpturenausstellung von Köln zu sehen, allerdings in hellem Blau, die hier aufgestellte, mit „Öl“ betitelte Version kann nicht ernsthaft in einen Dialog mit der Architektur treten.“

(d) Ursachenwörter: rosarot, farbig.

(e) Künstler: Franz West, Wiener, hoch im Kurs stehend.

3. Welche Aspekte (des Werkes) werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk, dem Künstler sehen:** Farbe, Form, Auswahl und Standort (Zusammenspiel Kunst und Bau). Kunstwerk wird als Teil des Kunst am Bau Projektes besprochen. Biografie (Herkunft Wien) des Künstlers und seine grosse Bedeutung werden erwähnt.
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Zur Gestalt des Werkes werden Assoziationen geäußert, das Kunstwerk als Abbild von etwas Gegenständlichem, Realem (Wurst) rezipiert.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)⁶⁷

- **Verständlichkeit:** Durch die Begriffe „Blechwurst“, „Duftmarke“.
- **Uneindeutigkeit; contra Integrierbarkeit:**
Kunst soll (auch) provozieren, Tabus verletzen und Fragen stellen und nicht nur eine „farbige Duftmarke“ sein.⁶⁸
- **Einzigartigkeit und Integrierbarkeit:**
Kunst am Bau muss einzigartig sein und einen Dialog mit der Architektur eingehen.

⁶⁷Erwartungen der Kunstinitianten, die der Verfasser nebst seinen eigenen ebenfalls zitiert und diskutiert, wurden anhand der Kennertexte bereits ausführlicher besprochen und werden hier nicht mehr erwähnt.

⁶⁸Mebold weist darauf hin, dass die Wirtschaft vor allem an „Symbolgehalt, Internationalität, Innovation und Kreativität“ der Kunst im Sinne der Corporate Identity interessiert sei und dass Kunst hauptsächlich unter dem Aspekt von „gehobener Qualität, kotierbarem Wert, internationalem Prestige“ erworben würde.

1.3.5 Martin Kraft: „Weltoffenheit und Horizonterweiterung.“ In: Winterthur Jahrbuch. 2001

Kategorie Text: Spezialdiskurs. „Geplanter“ Text. Artikel in Winterthur Jahrbuch. Winterthur, 2001. S. 44-51. Von Spezialist verfasst.

Datierung : nach der Realisation, 2000.

Adressat: Kunstinteressierte Laien und Spezialisten.

Inhalt/Zweck: Bericht zu Kunst und Bau bei den Winterthur Versicherungen. Abbildung der Arbeit von West.

Verfasser: Martin Kraft, Kunsthistoriker. Spezialist.

1. **Botschaft und Verfasser** Martin Kraft leitet seinen Artikel mit allgemeinen Gedanken zu Kunst-und-Bau-Projekten ein und verweist auf vergangene Usanzen, als Kunst erst nach Bauvollendung oder zur Verdeckung von Baumängeln in Auftrag gegeben worden sei. Der Verfasser bedauert, dass gerade bei der Neugestaltung des Eingangsbereiches in Sachen Kunst ein Kompromiss eingegangen werden musste. An Stelle einer der eingereichten Vorschläge wurde eine bereits bestehende Arbeit von Franz West gekauft. Deren „Wirkung wurde dann“, so der Verfasser weiter, „zusätzlich noch verändert, indem sie nicht wie „ursprünglich geplant, auf einem Gestell ruhend, sondern im Wasser liegend aufgestellt wurde.“⁶⁹ Kraft erwähnt, dass diese Arbeit viel zu diskutieren gäbe, sie als ein willkommener Kontrast zum Gebäude stehe, aber „ohne mit dessen monumentalem Neuklassizismus in einen wirklichen Dialog zu treten.“ Kraft beschreibt im weiteren die damalige und die aktuelle, neue Sammlungsstrategie der Winterthur, die jeweils die aktuelle Firmenphilosophie spiegeln solle.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Skulptur; Öl; Gebilde.
- (b) Vergleichswörter: wurst(förmiges); (rosarotes) Gebilde aus Aluminiumblech.
- (c) Wirkungswörter: Willkommener Kontrast zum Bau; kein Dialog mit Bau.
- (d) Ursachenwörter: rosarot; wurstförmig.
- (e) Künstler: Franz West.

3. Welche Aspekte (des Werkes) werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

⁶⁹Ursprünglich sollte diese Plastik von West zusätzlich zur Kunst-am-Bau Arbeit für den Innenhof angekauft werden. Siehe Juryprotokoll vom 17.5.1999.

- **Aspekte in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk/Künstler:** Farbe, Form und Material sowie Auswahl, Standort und Art der Auf-/Ausstellung werden erwähnt (Zusammenspiel Kunst und Bau). Das Kunstwerk von West wird als Teil des Kunst-am-Bau-Projektes besprochen.
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Mit dem Adjektiv „wurstförmig“ wird der Vergleich mit einem Gegenstand aus dem Lebensmittelbereich, einer Wurst, hergestellt.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)**

- **Einzigartigkeit und Integrierbarkeit:** Die Kunst ist eigens für einen bestimmten Ort konzipiert; bildet einen Kontrast zur Architektur und tritt in einen Dialog zu ihr. Kunst als Verkörperung der Firmenmentalität/philosophie („Weltoffenheit“).
- **Im Sinne der Firma, Mitarbeitenden:**
Kunst als didaktisches Mittel zur „Horizontenerweiterung“.

1.3.6 Eva Badura-Triska: „Wuste, Qulze oder Qwertze in der Natur. Zu Franz Wests abstrakten Aussensculpturen“⁷⁰

Kategorie Text: Ausstellungskatalog. Text von Spezialistin⁷¹ mit Zitaten von Spezialist.⁷²

Datierung: 2000.

Adressat: Ausstellungsbesucher; Fachleute; Interessierte.

Inhalt/Zweck: Information und Hintergründe zu den ausgestellten Arbeiten.

Verfasser: promovierte Kunsthistorikerin. Spezialistin.

1. **Boschaft und Verfasser:** Die Verfasserin beschreibt die Entstehungsgeschichte von Wests Aussensculpturen, die speziell für den Aussenraum gefertigt und meist als Auftragsarbeit entstanden sind, während Passstücke und die frühen Sitzskulpturen aus Aluminium zunächst für den Innenraum bestimmt waren. Die Aufstellung im Aussenraum erfolgte zunächst hauptsächlich in städtischer Umgebung mit den Möbeln; die Integration in die grüne Natur begann mit der Arbeit „Autostat“. Dieses Werk, 1996 entstanden, war ursprünglich für einen Innenhof konzipiert, der Auftraggeber erwarb die Arbeit aber dann doch nicht. Ein Jahr später war das Werk in grüner Natur in einer Skulpturenausstellung in Münster zu sehen. Damit begann auch die Auseinandersetzung von West mit der Natur. Badura thematisiert die Anliegen des Kunstschaffenden betreffend Gestalt und Form, Farbe und Standort: „Die Gestalt des Objektes kann als Ausgangspunkt für assoziative wie vorstellungsmässige Aktivitäten sein.“ West will keine „idealtypischen puren geometrischen Formen“, da das „sich in ständigem Fluss befindlichen Denken Festlegungen bzw. absolut gesetzte Annahmen und somit idealtypische Konstruktionen ablehnt.“ Und weiter: „Üppige biomorphe Formen sprechen West an.“ Die Farbwahl Rosa könne mit Bezug auf die menschliche Haut gelesen werden.⁷³ Wests ästhetische Vorstellungen von Schönheit und Hässlichkeit seiner Werke stünden in Abhängigkeit zum jeweiligen Standort: Land oder Stadt. Es gäbe nicht die eindeutige, richtige Reaktion auf die Werke. Die Rezeption der Kunstwerke sei abhängig von deren Umfeld und vom individuellen Hintergrund jedes Rezipienten.⁷⁴ Eine Fotografie zeigt das Werk „Öl“ in Winterthur vor

⁷⁰In: (Badura-Triska, 2000) S.7 -24.

⁷¹Aus der kunsthistorische Abhandlung zu West von Badura werden nur diejenigen Aspekte berücksichtigt, die speziell für die hier besprochene Arbeit von West von Bedeutung sind.

⁷²Franz West.

⁷³(Badura-Triska, 2000) S.18.

⁷⁴Ibid. S.14-16.

angeschnittener Architekturfassade.⁷⁵

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Skulptur; Passstücke; Formgebilde.
- (b) Vergleichswörter: rosa Patze; «Wulste; Qulze; Qwertze»; «Abszesse »(Farbe).⁷⁶
- (c) Wirkungswörter: „Beleidigung des Auges“(Farbe).
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler: Franz West.

3. Welche Aspekte der dreidimensionalen Arbeiten von Franz West werden erwähnt?⁷⁷

West rezipiert seine Arbeiten jeweils als eine in den «Aussenraum integrierte Skulptur».

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zu den Kunstwerken stehen:** Zum Aufstellungsort im öffentlichen Raum, Farb-, Form- und Titelwahl sowie zum Künstler und seinen Anliegen werden Angaben gemacht.
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Zur Bezeichnung der Werke verwendet die Verfasserin vorwiegend neutrale Begriffe. West selber zieht einen Vergleich zum Leben, er spricht von «Abszess», und verwendet zahlreiche erfundene Begriffe und Wortspiele, die keinen eindeutigen Bedeutungssinn haben («Wulste, Qulze, Qwertze, Patze»⁷⁸), sondern, ähnlich wie seine Arbeiten, weitere zahlreiche Assoziationen evozieren.

4. Welche Wünsche/Erwartungen werden an das Kunstwerk, den Betrachter herangetragen? (Rezeptionserwartung)

- **Ästhetik, Hässlichkeit/Schönheit**

Die Natur könne, so Badura, die sich auf West beruft, weder in Form noch Farbe nachgeahmt und auch nicht übertroffen werden. West wähle deshalb von Anfang an «grausliche Farben». Durch die Farbwahl setze der Künstler bewusst einen Kontrast zur Natur, die „künstlichen“ Farben sind der „Natur gegenüber sogar als

⁷⁵Ibid. S.18.

⁷⁶Alle folgenden mit «» gekennzeichneten Ausdrücke stammen von Franz West selber, zitiert in Badura.

⁷⁷Gemeint sind die abstrakten Aussenskulpturen, die zur gleichen Werkgruppe wie das Kunstwerk in Winterthur gehören.

⁷⁸Das Verb „patzen“ meint einen Fehler machen, inwiefern diese Bedeutung intendiert ist, kann nicht abschliessend beantworten.

Affront gedacht.“ Dieses Anliegen (Hässlichkeit) an seine Kunst sähe West selber in seinen in die Landschaft integrierten Aussenskulpturen aber nicht erfüllt. Unerwarteterweise wurde mit den Aussenskulpturen in der Natur nicht «der Geschmack der Natur verletzt» wie es der Künstler intendierte, sondern Empfindungen wie «Schönheit» würden selbst bei West ausgelöst. Der Aufstellungsort beeinflusse die Rezeption der Werke von West, diese können je nach Standort schön (in Natur) oder eben auch hässlich (in der Stadt: «Abszess») wirken.

- **Uneindeutigkeit zum Wohle der (Kunst-)Rezipienten**

Eine eindeutige Interpretation ist seitens des Künstlers nicht erwünscht, da es sich, so West, grundsätzlich nicht um autonome Werke mit klaren Formen handle und jeder Betrachter selber sowie jeweilige örtliche Gegebenheiten den Rezeptionskontext beeinflussten. Die intendierte Uneindeutigkeit geht einher mit dem Wunsch, dass der Rezipient Freude hat an der Beudeutungsvielfalt der Kunstwerke und der dadurch evozierten Assoziationen. Verstärkt wird dieser Effekt auch durch die mehrdeutige Titelgebung und die gewählten Bezeichnungen der Objekte. Wests Arbeiten involvieren den Betrachter, sie sind, gemäss Badura, als „Einladungen zu einem aktiven Dialog angelegt“. Der Betrachter ist aktiver Mitgestalter, bei den Passstücken in Form von körperlicher, und bei den informellen, nicht zur körperlicher Nutzung gedachten Skulpturen in Form von geistiger Arbeit.⁷⁹

⁷⁹(Badura-Triska, 2000). S.10. Badura weist hier auch darauf hin, dass West mit dieser Ansicht einer uneindeutigen Kunst zur Förderung der geistigen Tätigkeit der Rezipienten „in absolutem Gegensatz zum Glauben, dass bestimmte Erfahrungen, die durch künstlerische Vorgaben initiiert werden, unverfälscht, pur rezipiert werden können“ stünde.

2 Anselm Stalder: „Funkelnde Doppelung“, 2002, Zürich

Auf einem Rundgang durch ein Bankenverwaltungsgebäude in Oerlikon fiel der Feuerpolizei und zwei Sicherheitsbeauftragten⁸⁰ das Kunstwerk „Funkelnde Doppelung“ auf. Der Künstler Anselm Stalder hatte den als „Kulturraum“ bezeichneten Eingangsbereich im Parterre im Rahmen eines Kunst-am-Bau-Projektes mit dieser Arbeit und einer weiteren, „Kristalline Formation“, gestaltet.⁸¹ Die Sicherheitsleute demontierten das Kunstwerk und legten es auf den Boden; das Glas wurde dabei beschädigt. Die Fachstelle Kunst verlangte eine Stellungnahme zu den Beweggründen, die zur Demontage geführt hatten. Die zwei Sicherheitsbeauftragten äusserten sich folgendermassen: Das vermeintlich schwankende Werk entspreche nicht den Sicherheitsvorschriften. Nachträglich stellte sich heraus, dass bereits vor dem Eingriff der Sicherheitsbeauftragten das Werk von einem bankinternen Mitarbeiter, der vor Ort seinen Arbeitsplatz hatte, geschwenkt wurde und dadurch schon leicht beschädigt worden war.

Künstler: Anselm Stalder, *1956 Rheinfelden

Kunstwerk: Zweiteilige installative Arbeit. (Abb.2, S.157.)

Titel: Funkelnde Doppelung und Kristalline Formation.

Realisationsdatum: 2002.

Datierung: (falls nicht identisch mit Realisation): 2002, (1988 Doppelung).

Gattung, Technik, Masse: Funkelnde Doppelung: Glaskörper montiert auf Chromnickelstahlstange mit halbkugelförmigem Sockel, montiert, farbige Glasmurmeln in Glaskörper, Spiegel an Innendecke des Glaskörpers (Murmeln spiegeln sich darin). (Kristalline Formation: 41-teilig, 20 Teile je 150 x 28 x 28 cm, 21 Teile je 120 x 25 x 25 cm, Grundelemente aus gegossenem Gips, regelmässiges Sechseck als Grundriss.)

Standort: ⁸² Im Innenraum. Parterre Verwaltungsgebäude Credit Suisse Zürich Oerlikon. Durchgang zwischen den Büros und Haupteingang, abgetrennt mit Glastüren. Als „Kulturraum“ bezeichnet. Die Nasszellen befinden sich im gleichen Raum.

⁸⁰Ein bankinterner Angestellter und ein Sicherheitsberater aus einem privaten Unternehmen. Das Büro des bankinternen Angestellten befand sich im gleichen Gebäude, wo auch das Kunstwerk stand.

⁸¹Die Reaktionen beziehen sich auf die „Funkelnde Doppelung“. Angaben zur „Kristallinen Formation“, Bestandteil des Gesamtprojektes, werden jeweils in Klammern mitanfügt. Der Künstler erachtet die beiden Arbeiten als zusammengehörend.

⁸²Das Gebäude befindet sich unterdessen nicht mehr im Besitz der Bank. Das Kunstwerk wurde dem Aargauer Kunsthaus, Aarau, geschenkt.

Lesbarkeit: Ungegenständlich. Als nicht zur Architektur gehörig erkennbar. Begrifflich nicht fassbar, muss umschrieben werden. Titel beschreibt Erscheinungsbild, Formales.

Vermittlung: An den Wänden Schilder mit der Aufforderung „bitte nicht berühren“ und Informationen zu Künstler und Werk.

Absicht, Idee: Grosser Neubau der CS soll, wie alle grösseren Verwaltungszentren der Bank, mit Kunst am Bau versehen werden. Der für die Kunst definierte Raum ist wenig geeignet für die Nutzung als Büro. Er ist von draussen bereits von weitem gut einsehbar und steht an einem städtebaulichen markanten Punkt Ecke Binzmühle-/ Birchstrasse.

Projektbeschreibung/Kontext/Wettbewerbsform: Kunst-am-Bau Projekt der Credit Suisse. Direktauftrag.

Auftraggeber Credit Suisse

Projektgruppe/Jurymitglieder: Intern: Nutzervertretung: E. Heri, Chr. Röllin (Laien, Kenner) Fachstelle Kunst: R. Giger (Kenner), M. Plüss (Spezialistin)

Extern: Berater: M. Frehner (Spezialist) Architekt: B. Gysin (Kenner)

Besonderes: Der Architekt setzte sich dafür ein, dass dieser, von ihm als Kulturraum bezeichnete Raum, für Kunst reserviert wurde. Materialisierung des Raumes und die Farben Blau für die Wände und Schwarz für den Boden wurden von ihm vorgegeben.⁸³ Ein Teil der realisierten Arbeit, „Kristalline Formation“, existierte bereits, wurde erstmals als Solitär in einer Einzelausstellung des Künstlers 1998 in Basel gezeigt und für diesen Auftrag der Bank um eine zusätzliche Arbeit erweitert.

⁸³Aus heutiger Sicht erscheint dieser Raum wenig geeignet für Kunst: Durchgangszone und Nasszellen, siehe hier weiter oben zu „Standort“.

2.1 Exkurs: Spezialdiskurs⁸⁴

2.1.1 Anselm Stalder zu „Kristalline Formation“ und „Funkelnde Doppelung“. Wettbewerbsvorschlag, 8.5.2002

Kategorie Text: „Geplanter“ Text. Wettbewerbsvorschlag. Text für Wettbewerbspräsentation. Spezialdiskurs.

Datierung : vor Realisation, 5.5.2002.

Adressat: Jury. Kenner, kunstfremde Fachpersonen, Spezialistin.

Inhalt/Zweck: Technische Bedingungen und inhaltliche Ideen zum vorgeschlagenen Kunstprojekt werden erklärt. Die beiden Arbeiten werden als Einheit, speziell für den vorgegebenen Raum konzipiert, beschrieben.

Verfasser: Anselm Stalder, Spezialist (Künstler).

1. Botschaft und Verfasser:

Stalder beschreibt die zur Realisation vorgeschlagene Arbeit sowie die Kosten, Termine und die Raumsituation. Die blauen Wänden des Raumes interpretiert der Künstler als Himmel und den schwarzen Boden als Wasserspiegel. Die beiden Werke ragen aus der „Wasseroberfläche“ hervor und suggerieren entgegengesetzte Effekte: Schwere, „lagernd“, (Kristalline Formation), versus Leichtigkeit, „schwankend“, (Funkelnde Doppelung). Stalder weist darauf hin, dass „technisch dieses Schwanken nur möglich ist, wenn in aggressiver Absicht auf die Plastik eingewirkt wird.“

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Funkelnde Doppelung, (Kristalline Formation)⁸⁵.
- (b) Vergleichswörter: (strahlend ferne, dichte kleine Insel).
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) Ursachenwörter: leichtfüssig, Latenz zur schwankenden Bewegung (lagernd).
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen? (Rezeptionsmuster)

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Formale, physikalische Eigenheiten der Kunstwerke, Schwere und Leichtigkeit, und der Bezug zum Raum werden beschrieben.

⁸⁴Es sind keine Texte zur Vorprojektphase/Jurierung entstanden.

⁸⁵Angaben zu diesem Teil der Arbeit sind in Klammern aufgeführt.

- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Der architektonische Raum wird vom Künstler als reales Abbild von Wasser und Himmel, das zweiteilige Kunstwerk als auf dem Wasser liegende Inseln interpretiert.

4. **Welche Erwartungen werden an dieses Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)**

- **Verständlichkeit:** Stalder erwähnt, dass die Kunstwerke zum Verständnis mehrmals betrachtet werden müssen: „Kunstwerke entfalten sich durch wiederholte Betrachtung“, „Kunstwerk muss mehrmals betrachtet werden“.
- **zum Wohle der Betrachter:** Das Kunstwerk soll positive (Kindheits-)erlebnisse⁸⁶ hervorrufen.
- **Einzigartigkeit:** Das Kunstwerk wird als integrierte Kunst-am-Bau Installation rezipiert.

⁸⁶Stalder bezieht sich speziell auf die Marmeln der funkelnden Doppelung.

2.2 Alltagsdiskurs (non verbal) und kunstfremde Fachdiskurse

2.2.1 Physischer Eingriff eines Bankmitarbeiters, nach Mai 2002

Kategorie Text: kein Text sondern ein physischer Akt eines Mitarbeitenden, Laie.

Datierung : Datum unbekannt, nach der Realisation.

Inhalt/Zweck: Der Mitarbeitende hat im Beisein seiner Kollegen an der „Funkelnden Doppelung“ gezogen und sie dadurch aus dem Lot gebracht. Der Vorfall wurde der Fachstelle Kunst nicht gemeldet.

Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)

- **Integrierbarkeit:** Das Kunstwerk „Funklende Doppelung“ muss den eigenen Vorstellungen/Erfahrungen gehorchen. Ein „Schwankobjekt“ ist zum Schwenken da.

2.2.2 E-Mail des bankinternen Sicherheitsbeauftragten, 12.9.02

Kategorie Text: E-Mail, kunstfremder Fachdiskurs (Sicherheit), „geplanter“ Text.⁸⁷

Datierung : 12.9.02, nach der Realisation.

Adressat: Fachstelle Kunst, Credit Suisse.

Verfasser: TM*, interner Sicherheitsbeauftragter, Laie ohne Kenntnisse, männlich, ca. 42 Jahre. Er war bei Demontage des Kunstwerkes dabei und arbeitete in demselben Gebäude, in dem das Kunstwerk aufgestellt war.

Inhalt/Zweck: Stellungnahme (auf) Geheiss Fachstelle Kunst, wieso Kunstobjekt demontiert wurde.

1. Botschaft und Verfasser:

Mahnung, Zurechtweisung derjenigen, die das Objekt ungesichert und ohne Kennzeichnung aufgestellt haben. Legitimation und Lob des eigenen Vorgehens (Demontage) und Verweis auf Arbeitsgesetz.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Kunstwerk, Werk, Gegenstand.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) Wirkungswörter: gefährlich.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte des Werkes werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:**

Gestalt und physikalische Eigenheit des Werkes werden wahrgenommen. Der Schwebezustand und die mangelnde Sicherung stehen dabei im Zentrum des Beschriebs.

- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Das Werk wird als gewöhnliches Objekt, ausserhalb jeglichen Kunstkontextes, rezipiert. Kriterien, Codes aus dem eigenen Berufsleben, Sicherheitsvorschriften, werden zur Beurteilung und Legitimation des Handelns herangezogen. Massnahmen zur Behebung des Sicherheitsrisikos wurden eigenmächtig eingeleitet. Ausstellungspräsentation und Montage werden durch die Äusserung „nicht sinnvoll“ in Frage gestellt.

⁸⁷Originaltext siehe Kapitel 3.6 auf Seite 227.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen? (Rezeptionserwartung)

- **Integrierbarkeit:** Das Kunstwerk „Funklende Doppelung“ muss den üblichen Sicherheitsvorschriften entsprechen. Ein Kunstwerk darf keine Gefahr für die Umgebung sein.

2.2.3 Brief eines externen Sicherheitsbeauftragten, 16.9.02

Kategorie Text: Brief, kunstfremder Fachdiskurs (Sicherheit); „geplanter“ Text.⁸⁸

Datierung : 16.9.02, nach der Realisation.

Adressat: TM*, interner Sicherheitsbeauftragter der Bank.

Verfasser: DH*, externer Sicherheitsbeauftragter, Laie, männlich, ca. 50 Jahre. War bei Demontage des Kunstwerkes dabei.

Inhalt/Zweck: Stellungnahme (auf) Geheiss Fachstelle Kunst, respektive des internen Sicherheitsbeauftragten, wieso Kunstobjekt demontiert wurde.

1. **Botschaft und Verfasser:** Stellungnahme, wieso das Werk entfernt wurde. Der Verfasser beschreibt, wie das Kunstwerk gewirkt hat, respektive welche Sachverhalte dazu geführt haben, dass es beseitigt wurde. Im Anschluss daran listet er zur Legitimation seiner Anmerkungen Verbesserungsvorschläge auf.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Kunstwerk Stehauf-Glaskasten , Gebilde, Schwenkobjekt, Objekt.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte des Werkes werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?**
 - **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Gestalt und physikalische Eigenheit des Werkes werden wahrgenommen. Der Schwebezustand und die mangelhafte Sicherung stehen im Zentrum der Rezeption. Die Bezeichnung „Kunst“ wird ausschliesslich in der Betreffzeile verwendet.
 - **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Mit der Bezeichnung „Stehauf-Glaskasten“ wird ein Bezug zur Spielzeugbranche hergestellt, in der es die „Stehauf-Männchen“ gibt, welche meist Figuren darstellen, deren Unterseite abgerundet ist und deren Schwerpunkt daher tief liegt. Solche „Stehauf-Männchen“ richten sich, einmal aus dem Lot gekommen, durch die Schwerkraft selber wieder auf, was beim Kunstwerk von Stalder nicht der Fall war.

⁸⁸Originaltext siehe Kapitel 3.7 auf Seite 228.

Vorschriften aus dem eigenen Berufsleben als Sicherheitsfachmann werden zudem zur Beurteilung angewendet und entsprechende Massnahmen zur Sicherung des Objektes wie Absperrungen, Bodensicherung, Beschriftung „nicht berühren“, Standort nicht im Fluchtwegbereich vorgeschlagen.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-tragen?(Rezeptionserwartung)

- **Integrierbarkeit:** Das Kunstwerk „Funklende Doppelung“ muss den üblichen Sicherheitsvorschriften entsprechen und darf keine Gefahr für die Umgebung darstellen.
- **Verständlichkeit:** Mittels Aufforderung zur (besseren) Beschriftung „nicht berühren“ und zur Absperrung weist der Verfasser auf die Unverständlichkeit des Werkes hin. Die Passanten erkennen die Objekte nicht als Kunst und berühren sie. Kunst muss eindeutig als solche erkenntlich und verständlich sein.
- **Einzigartigkeit/Erhabenheit:** Ein Kunstobjekt ist etwas Erhabenes, das man nicht berühren darf, und das in einem geschützten Rahmen ausgestellt werden soll.

3 Eric Hattan: „A zelle Bölle schelle d’Chatz goot uf Walliselle chunt sie weder hei...“, 2002, Aarau

Für das neu geplante Wohn- und Geschäftshaus Behmen II an der Bachstrasse in Aarau wird seitens der Bauherrin und Hauptinvestorin, den Winterthur Versicherungen, ein geladener Kunst-am-Bau-Wettbewerb lanciert. Eric Hattan schlägt vor, den Kindervers „A zelle Bölle schelle d’Chatz goot uf Walliselle chunt sie weder hei...“ an der Fassade anzubringen. Mittels eines knappen Mehrheitsentscheids geht er als Sieger hervor. Dem ersten Teil des Verses würde der Passant beim Vorbeimarschieren entlang der Tunnelgarage begegnen, das letzte Wort des ersten Teiles des Verses, Walliselle, würde auf dem Dach des Gebäudes stehen und wäre von weitem und bereits auch vom Zug aus zu sehen. Das Projekt scheiterte bereits bei der Einholung von Bewilligungen und kam nicht zur Realisation. Der Antrag zur Bewilligung löste diverse Reaktionen auf das geplante Werk aus, man befürchtete vor allem, dass das Werk nicht als Kunstwerk verstanden würde.

Künstler: Eric Hattan, *1955 Wettingen.

Kunstwerk: „A zelle Bölle schelle d’Chatz goot “ als Neonschriftzug über 70 m entlang den Fenstern der Tiefgarage und in weisser Schrift „Walliselle“ auf dem Dach des Gebäudes. (Abb.3, S.158.)

Titel: „A zelle Bölle schelle d’Chatz goot uf Walliselle chunt sie weder hei....“

Realisationsdatum: nicht realisiert, geplant 2002.

Gattung, Technik, Masse: verschiedene Materialien. Buchstaben Untergeschoss, Neonleuchtschrift: max. 900 mm hoch; Buchstaben Dach, Reliefs, max. 1650 mm hoch.

Standort: Ausserhalb des Neubaus Behmen II in Aarau. Auf dem Dach und am Oblicht der Tiefgarage. Kunst im öffentlichen Raum.

Lesbarkeit: Worte klar verständlich, künstlerischer Zusammenhang nicht sofort ersichtlich/erkennbar.

Absicht, Idee: Investitionsobjekt der Winterthur Versicherungen soll mit Kunst am Bau versehen werden und damit dem Gebäude einen zusätzlichen, kulturellen Charakter geben, was auch zur Wertsteigerung der Immobilie führen könnte. Zur Realisation des Projektes wurde die Fachstelle Kunst der Credit Suisse involviert.⁸⁹

Projektbeschreibung/Kontext/Wettbewerbsform: Kunst-am-Bau Projekt. Geladener Wettbewerb. Eingereichte Vorschläge von: Andrea Wolfensberger, Lang/Baumann, Eric Hattan.

⁸⁹Die Winterthur Versicherungen gehörten zum damaligen Zeitpunkt zur Bank.

Auftraggeber Bauherrschaft Winterthur Leben, Winterthur; Pensionskasse Aarau.

Budget: nicht bekannt.

Projektgruppe/Jurymitglieder: Intern: DF* (Projektverantwortliche der Bauherrschaft, Leitung Fachstelle Kunst der Bank. Kennerin); Vertretung Abteilung Bau⁹⁰. Kein Nutzervertreter in Jury, da zum damaligen Zeitpunkt noch nicht klar war, wer das sein wird (Mieter).

Extern: Fachreferent: BW* (Spezialist, damaliger Direktor Kunstmuseum Aarau); diverse Vertreter der öffentlichen Behörden (Laien ohne Kenntnisse).

Besonderes: Ein Spezialist und eine Kennerin sassen in der Kunstjury. Fachleute aus kunstfremden Bereichen waren in der Überzahl. Die Arbeit wurde nicht realisiert. Der negative schriftliche Entscheid des Stadtbaumeisters ist überliefert.⁹¹

⁹⁰Name nicht bekannt. Laie.

⁹¹Sowie auch das schriftliche Wettbewerbskonzept von Eric Hattan. Dies liefert für vorliegende Untersuchung keine relevanten Erkenntnisse. Es enthält ausschliesslich Informationen zu Budget und Technik.

3.1 Kunstfremder Fachdiskurs

3.1.1 Brief vom Stadtbaumeister Stadt Aarau, 19. Juni 2002

Kategorie Text: „Geplanter“ Text. Brief, Antwortschreiben. Kunstfremder Fachdiskurs Städtebau.⁹²

Datierung : 19. Juni 2002.

Adressat: Neonwidmer AG, Leuchtschriften; Fachstelle Kunst Credit Suisse (Projektleitung Kunst); Stadttammann Aarau; Vizeammann Aarau; Baudepartement Aargau, Stadtbauamt Aarau.

Inhalt/Zweck: Der Stadtbaumeister Aarau reagiert negativ auf das Gesuch der Neonwidmer AG, die im Auftrag der Kunstprojektgruppe die Bewilligung für das Anbringen der Schriftzüge an der Fassade einholen sollte. Der Stadtbaumeister verweist bei der geplanten Dachaufschrift auf einzuhaltende Reklamerichtlinien.

Verfasser: FF*, Stadtbaumeister Aarau.

1. Botschaft und Verfasser

Der Schriftzug auf dem Dach müsse analog der Reklamerichtlinien beurteilt werden; der Standort hätte Werbeaspekt, die Buchstaben für „Walliselle“ weckten Assoziationen zum Werbeschriftzug der Winterthur Versicherungen. Es folgt eine Abhandlung über mögliche Grösse und Gestaltungsform von Reklametafeln und der Hinweis, dass auf dem Dach keine Reklametafeln montiert werden dürften. „Walliselle“ würde zudem in Aarau nicht verstanden und wirke auch „provokativ“. Die Bedeckung der Oblichtzone der Tunnelgarage mit dem Schriftzug entspreche zudem nicht den Abmachungen mit den Bauherren, die versprochen, der Sicherheit der Benutzer mittels grosszügigem Lichteinfall grösste Beachtung zu schenken.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Kunst am Bau.
- (b) Vergleichswörter: Vergleich mit Werbeschriftzug.
- (c) Wirkungswörter: provokativ, dürfte am Standort Aarau kaum verstanden werden.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen ?(Rezeptionsmuster)

⁹²Originaltext siehe Kapitel 3.8 auf Seite 229.

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Formale Aspekte wie Schrift, Farbe, Gattung (Leuchtschrift), Standort des vorgeschlagenen Kunstwerkes werden thematisiert und mit kunstfremden Aspekten in Zusammenhang gebracht.
- **Aspekte, die das Kunstwerk indirekt oder nicht betreffen:** Leuchtschrift und Farbe wecken Assoziationen zum Logo der Auftraggeberin, den Winterthur Versicherungen. Schleichwerbung der Auftraggeber (Walliselle meine Winterthur) mittels Kunst an einem Ort des Gebäudes, wo Reklame verboten ist (Verweis auf Reklamerichtlinieparagraphen), wird hinter dem Projekt vermutet. Vorschriften und Versprechungen, die nicht eingehalten werden, beispielsweise betreffend Schriftgrösse, werden thematisiert.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)**

- **Verständlichkeit:** Kunst muss eindeutig als solche erkenntlich und verständlich sein.
- **Integrierbarkeit:** Kunst darf nicht provozieren. Kunst am Bau darf die Funktionalität des Gebäudes nicht beeinträchtigen. Kunst am Bau muss vorhandenen (Bau-) Vorschriften gehorchen. Kunst verkörpert Firmenphilosophie, macht Werbung für die Firma und ist hier nicht erwünscht/erlaubt.

4 Nic Hess: „A painter is a painter is a painter“, 2006, Thalwil; „ohne Titel“ (Bambus mit Hand/Flora und Fauna), 2007, Horgen

In den beiden Kundenhallen der im Umbau begriffenen Geschäftsstellen in Thalwil und Horgen gibt es jeweils Fenster, die von aussen direkte Einsicht in die Bank bieten. Ein Sichtschutz aus Diskretion ist hier nötig. Der Bauprojektleiter tritt mit dem Anliegen an die Fachstelle Kunst, sowohl in Thalwil als auch in Horgen Kunst an Stelle eines Vorhangs oder Schutzfolienbalken, wie es das Marketing empfiehlt, zu realisieren. Es wird nicht ein durchgehender Sichtschutz gewünscht, sondern die Fenster sollen nach klaren Vorgaben an bestimmten Stellen transparent sein und an anderen nicht. Der Standardprozess bei Kunst-am-Bau-Projekten wird eingeleitet. Aufgrund der fortgeschrittenen Zeit wird entschieden, auf einen geladenen Wettbewerb, wie in der Regel üblich, zu verzichten und einen Direktauftrag für beide Projekte an Nic Hess zu vergeben. Der Vorschlag für Horgen wurde nach einer Überarbeitung, der erste Vorschlag wurde als zu bedrohlich wirkend abgelehnt, ausgeführt und steht heute noch. Für Thalwil wurde der erste eingereichte Vorschlag für die Realisation sofort gut geheissen. Noch vor der Neueröffnung dieser Geschäftsstelle musste aber das Kunstwerk aufgrund negativer Reaktionen wieder entfernt werden.

Künstler: Nic Hess, *1968 Zürich

Kunstwerk Thalwil: Das Panoramafenster dient als Bildträger, auf dem mittels farbigen Klebstreifen und Folien das Bildmotiv appliziert ist: Ein weiter Raum, Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wird mit drei unterschiedlichen monochromen Farbfeldern suggeriert. Von oben rechts ragen zusätzliche Farbbalken horizontal in den Raum. Von vorne rechts diagonal nach hinten links sind unterschiedlich grosse schwarze Farbfolien, wie Scherenschnitte wirkend, verteilt. Deren Umrisslinien zeichnen unterschiedlich grosse, mit Pinsel und Palette ausgestattete, auf einem Hocker sitzende Maler. Je weiter weg der Maler, desto kleiner ist er und umso weniger detailliert sind Konturen ausgearbeitet, die beispielsweise sein Profil bestimmen. Elemente wie die Nase werden, je weiter weg die Figur, immer schemenhafter und teilweise überzeichnet dargestellt. Die Maler sitzen nicht vor einer Staffelei, sondern malen ihr Sujet, umgesetzt in Form von Klebestreifen, direkt auf das reale Fenster. (Abb.4, S.158.)

Kunstwerk Horgen: 1. Vorschlag: Die drei Glasscheiben, die die gesamte Rückwand der Schalterhalle definieren, werden innen mit einer Milchfolie verdeckt und von aussen wird die Zeichnung mit Silberfolie aufgetragen. Das zentrale Sujet ist eine raumhohe Hand, die aus der Milchfolie ausgeschnitten ist und an ihrer Stelle somit die Scheibe transparent macht. Die Hand ist von Bambussträuchern umgeben. Im Dickicht der Sträucher sind

narrative Elemente, eine springende Raubkatze, ein Akrobat und verschiedene Logos zu erkennen. 2. überarbeiteter Vorschlag: Die Hand wird durch eine langezogene ovale, augenähnliche Form ersetzt. Flora und Fauna-Elemente mit blauer Folie und verschiedenen Tieren umgeben das „Auge“. ⁹³

Titel Thalwil: „A painter is a painter is a painter“.

Titel Horgen: „Ohne Titel“.

Realisationsdatum Thalwil: Oktober 2006, Demontage: Oktober 2006.

Realisationsdatum Horgen: Januar 2007.

Gattung, Technik, Masse Thalwil: Folie und Klebebänder auf Fensterscheibe innen und aussen, 1.5 x 3 m.

Gattung, Technik, Masse Horgen: Folie und Klebebänder auf Fensterscheibe innen und aussen, 2 x 5 m.

Standort Thalwil: Seitenfenster Parterre Geschäftsstelle.

Standort Horgen: Seitenfenster Parterre Geschäftsstelle.

Lesbarkeit: Als gegenständliche figurative Darstellung lesbar. Als Kunst, Bild erkennbar.

Vermittlung: Direkter Kontakt mit Künstler während der Realisation. Kunstwerke beschriftet. Künstlerblätter mit Angaben zu Künstler und Werk.

Absicht, Idee: ⁹⁴ Sichtschutz aus Diskretionsgründen. Auf Wunsch seitens Nutzer soll dieser nicht mit konventionellen Vorhängen sondern mit Kunst-am-Bau gewährleistet werden (Visitenkarte der Bank).

Projektbeschreibung/Kontext/Wettbewerbsform: Kunst-am-Bau Projekt der Credit Suisse. Direktauftrag an Nic Hess. Ort des künstlerischen Eingriffes ist klar definiert (ein Panoramafenster an der Seiten- und eventuell Zwillingfenster an der Rückwand der Schalterhalle) und hat auch funktionale Aufgaben zu erfüllen

Auftraggeber Bauherrschaft Credit Suisse.

Jurymitglieder: Intern: 1 Nutzervertretung. 1 Bauvertretung. 1 Vertretung Fachstelle Kunst (Spezialistin). Extern: 2 Architekten.

⁹³Ohne Abbildung. Ist hier nicht Gegenstand einer vertiefteren Untersuchung.

⁹⁴Wenn nicht speziell vermerkt, beziehen sich im folgenden die Rubriken auf beide Projekte, Thalwil und Horgen.

Besonderes: Die Arbeit in Thalwil wurde kurz nach Erstellung wieder demontiert/zerstört.
Ein zweiter, gleichzeitig erteilter Auftrag wurde in Horgen nach Überarbeitung realisiert.

4.1 Spezialisten/Kennerdiskurs⁹⁵

4.1.1 Schreiben zur Erteilung Direktauftrag an Nic Hess, 19.06.2006

Kategorie Text: „Geplanter“ Text. Brief, Einladung.

Datierung : 19.06.2006.

Adressat: Künstler.

Inhalt/Zweck: Bestätigung der Direktaufträge zur künstlerischen Gestaltung der Geschäftsstellen in Horgen und Thalwil und Auflistung der Konditionen.

Verfasser: Visiert von Fachstelle Kunst (Spezialistin) und Bauabteilung der Bank (kunstfremder Fachmann).

1. **Botschaft und Verfasser:** Bestätigung der Erteilung von Direktaufträgen. Absicht, Ort und Umfang des künstlerischen Eingriffes, Termine, Jury, Budget werden dem Künstler mitgeteilt.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Keine Beschreibung. Vorphase, Projekt noch nicht realisiert.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen ?** Keine Aspekte werden erwähnt. Vorphase, Projekt noch nicht realisiert.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)** In Punkt 5 des Konzeptes wird erwähnt:
 - **Integrierbarkeit:** Kunst darf den betrieblichen Anforderungen nicht entgegenstehen. Kunst muss architektonische Gegebenheiten berücksichtigen.
 - **Einzigartigkeit:** Projekt soll nachhaltige Wirkung vor Ort entfalten.

⁹⁵Spezialdiskurs: Die Mitverfasserin des Textes ist Kunsthistorikerin.

4.1.2 Protokolle zur Präsentation von Nic Hess 06.07.2006 und 24.07.06

Kategorie Text: „Geplanter“ Text. Protokoll

Datierung : 06.07.2006, 24.07.06.

Adressat: Sitzungsteilnehmer sind zugleich die Jurymitglieder.

Inhalt/Zweck: Die von Nic Hess präsentierten Vorschläge für Horgen und Thalwil, die damit verbunden technischen Fragestellungen und die gefallenen Entscheide werden beschrieben. Vorschlag für Horgen und Fenster an Rückwand Thalwil müssen neu reflektiert werden. Das Konzept „Maler“ für das Panoramafenster in Thalwil wird von Anfang an gutgeheissen.

Verfasser: Fachstelle Kunst (Spezialistin).

1. **Botschaft und Verfasser:** Konzepte von Hess werden vorgestellt und Entscheide begründet. Für die Zwillingfenster und das Panoramafenster in Thalwil hat Hess zwei voneinander unterschiedliche Motive vorgeschlagen: Das Sujet des malenden Künstlers für die Seitenwand und herkömmliche Vogelaufkleber zum Schutz der Vögel vor dem Aufprallen auf die Scheibe. Die Jury möchte nur ein Sujet, den Maler, realisieren, da sonst zu viel Unruhe/Ablenkung ins Tagesgeschäft der Mitarbeitenden und Kunden gebracht würde. Der Vorschlag für Horgen, Bambus mit Hand, der eine übergrosse Hand inmitten eines Bambusgebüsches zeigt, in dem sich auch wilde Tiere und verschiedene Logos tummeln, soll betreffend Motiv und Technik neu überarbeitet werden.⁹⁶ In der zweiten Präsentation (Protokoll vom 24.07.06) werden die neuen Vorschläge für Horgen auch gutgeheissen: Ein ovales Auge und Flora/Faunamotive. Für das Fenster in Thalwil wird das überarbeitete Motiv des Malers auf dem Panoramafenster, der Streifen malt, definitiv bewilligt.⁹⁷

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Kunst am Bau.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler: Künstler, Nic Hess.

⁹⁶Die Hand wurde auch als Bedrohung aufgefasst. Dies wurde nicht schriftlich festgehalten, ist nur mündlich überliefert.

⁹⁷Auf Wunsch des Künstlers wird aus technischen Gründen ganz auf die Weiterziehung des Motivs ausserhalb des Panoramafensters verzichtet.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen ?

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Formale Aspekte wie Schrift und gewählte Sujets werden thematisiert und mit kunstfremden Aspekten in Zusammenhang gebracht.
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:, die das Kunstwerk indirekt betreffen:** Die Kunstprojekte werden ausschliesslich in funktionalem Zusammenhang mit der Bank gesehen.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)

- **Integrierbarkeit:** Kunst muss architektonische Gegebenheiten berücksichtigen: die Farben der Streifen müssen der Architektur angepasst werden; Kunst dient als Visitenkarte der Bank nach aussen.
Kunst darf nicht bedrohlich wirken (Horgen, erster Vorschlag).
- **zum Wohle der Firma, der Mitarbeitenden/Kunden:**
Kunst fungiert als Sichtschutz.

4.2 Alltags- und kunstfremder Fachdiskurs zu „A painter...“

4.2.1 Mündliche Reaktionen vor Ort, vor 13.10.2006

Kategorie Text: Allgemeindiskurs, spontane Äusserungen von Laien ohne Kenntnisse

Datierung : Oktober 2006.

Adressat: Architekt (Kenner), Mitarbeitende (Laien ohne Kenntnisse).

Inhalt/Zweck: Mitarbeitende sehen in der Darstellung auf dem Panoramafenster einen Banküberfall.

Verfasser: Mitarbeitende der Bank.

1. **Botschaft und Verfasser:** Mitarbeitende sehen in der Darstellung auf dem Panoramafenster einen Banküberfall. Den Maler interpretieren sie als einen Kämpfer mit Helm (Nase) und Sturmgewehr (Arm, Pinsel) in der Wüste (gelb-beiger Hintergrund).

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**

- (a) Begriffe:
- (b) keine Vergleichswörter:.
- (c) Wirkungswörter: unverständlich(e Sujetwahl).
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) der Künstler wird nicht erwähnt.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)?**

- **Aspekte, die das Kunstwerk indirekt oder nicht betreffen:**

Vor allem die beiden mittleren Figuren rufen Assoziationen zu einer bewaffneten Person hervor. Die gesamte Bildkomposition wird als bewaffneter Überfall auf die Bank gelesen. Zwischen Kunst und Umfeld, der Bank, wird ein Zusammenhang gesehen.

Die Reagierenden äussern Unverständnis gegenüber der Themenwahl.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herangebracht? (Rezeptionserwartung)**

- **Verständlichkeit:** Eindeutige Zuordnung. Eigene Interpretation wird als allgemein gültig und richtig angesehen.

- **Integrierbarkeit:** Die Bank inszeniere ihren Überfall nun schon selber, dies wird als negativ, nicht im Sinne der Firma, wie es zu sein hätte, ausgelegt.
- **Zum Wohle der Betrachter:** Ein Banküberfall ist kein kunstwürdiges Thema, das positive Gefühle auslösen könnte.

4.2.2 E-Mail vom 13.10.2006

Kategorie Text: E-Mail. Fachdiskurs Bank. Geplanter Text.⁹⁸

Datierung : Oktober 2006.

Adressat: Chef der Bankgeschäftsstellen Schweiz; zur Kenntnis an alle bankintern involvierten Personen inklusive Architektinnen.

Inhalt/Zweck: Die Reaktionen von Mitarbeitenden und auch Kunden haben interne Diskussionen ausgelöst. Der Chef der Bankgeschäftsstellen Schweiz hat mit dem Bauprojektleiter ein Telefonat geführt. In einer E-Mail wird die Demontage angeordnet.⁹⁹

Verfasser: Bauprojektleiter seitens Bank. Kunstfremder Fachmann

1. **Botschaft und Verfasser:** Bestätigung, dass das Werk durch Vorhänge ersetzt wird, da es unterschiedliche Assoziationen weckt, die nicht zu den Vorstellungen der neu errichteten Geschäftsstellen passen.¹⁰⁰
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Kunstprojekt; Bild; Titel „the painter, the painter, the painter...“¹⁰¹
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) Wirkungswörter: unerwünschte Assoziationen werden geweckt.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler: Künstler Nic Hess.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)?**
 - **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Sujet wird ganz allgemein als nicht passend erwähnt.
 - **Stereotypen:** Demokratisches Kunstverständnis: Mehrheitlich negative Reaktionen führen zur Demontage des Werks.

⁹⁸Originaltext siehe Kapitel 3.9 auf Seite 231.

⁹⁹Mit der Fachstelle Kunst wurde nie ein Gespräch geführt; Details des Telefongesprächs sind unbekannt.

¹⁰⁰Einheitliche Gestaltung der Kundenzonen nach Vorgaben, die in einem Handbuch geregelt sind. In den Kundenzonen darf, so lautet der Eintrag, nur Kunst, die dem Firmensammlungskonzept entspricht, platziert werden. Das Sammlungskonzept wurde hier eingehalten; es berücksichtigt ausschliesslich junge, innovative Schweizer Kunstschaaffende.

¹⁰¹Der korrekte Titel des Werkes lautet „a painter is a painter is a painter.“

**4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Betrachter herange-
tragen? (Rezeptionserwartung)**

- **Verständlichkeit, Integrierbarkeit, zum Wohle:**

Kunst muss sich den vorherrschenden Gepflogenheiten der Corporate Identity unterordnen und darf in diesem Umfeld nicht unterschiedliche, uneindeutige oder negative Assoziationen wecken.

5 Weitere Fallbeispiele zu mobiler Kunst aus dem mündlichen Alltagsdiskurs

5.1 Martin Disler: „Gesichter“, 1990. Ereignis von 2002

Das neoexpressive Werk „Gesichter“ (Acryl auf Leinwand, 190 x 190 cm) zeigt verzerrte Fratzen und hing im Korridor am Paradeplatz, der von der Garage zu den Büros der Geschäftsleitungsmitglieder führt. Es musste aufgrund von diversen Reklamationen 2002 abgehängt werden. (Abb.5, S.158.)

1. Rezeptionsmuster:

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Formen, Farben werden wahrgenommen.
- **Aspekte, die das Kunstwerk indirekt oder nicht betreffen:** Die formalen Aspekte (siehe oben) rufen Assoziationen zur damals aktuellen schlechten wirtschaftlichen Lage hervor.

2. Rezeptionserwartung:

- **Contra Integrierbarkeit:** Kunst darf nicht an die negativen Firmenereignisse erinnern.
- **Zum Wohle der Mitarbeitenden/Firma:** Kunst muss positive Gefühle wecken.

5.2 Lori Hersberger: „Yellow Landscape“, 1999. Ereignis von 2002

Ein Geschäftsleitungsmitglied liess 2002 das Bild „Yellow Landscape“ (Mischtechnik, 152 x 122 cm) von Lori Hersberger, das er aus der firmeneigenen Kunstsammlung für sein Büro ausgewählt hatte, aus seinem Büro entfernen, nachdem er vom Portier darauf aufmerksam gemacht worden war, dass es früher im Büro des inzwischen entlassenen Vorgängers hing. (Abb.6, S.159.)

1. Rezeptionsmuster:

- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Bezug zu früherem Besitzer, entlassener Vorgänger, wird hergestellt. Die Provenienz und nicht das Kunstwerk selber wird sowohl vom Portier als auch vom neuen Besitzer thematisiert.

2. Rezeptionserwartung:

- **Positives, zum Wohle des Betrachters:** Kunst muss Vorbildfunktion haben, ohne negative Vergangenheit.

Weder Form, Farbe, Sujet noch das Werk als Kunst bieten Anlass zur Reaktion, sondern ausschliesslich das Umfeld.

5.3 Bendicht Fivian: „Flugzeugtabellen“, 1984. Ereignis von 1999

In einem Sitzungszimmer am Zürcher Paradeplatz hängt die dreiteilige Arbeit „Flugzeugtabellen“ (Acryl auf Leinwand, je 90 x 70 cm) mit Darstellungen von Flugzeugen von Fivian. Sie soll nach dem Flugzeugunglück in Halifax auf Wunsch eines Kunden 1999 abgehängt werden. Die Fachstelle Kunst hat das Bild nicht abgehängt, sondern dem Kundenberater empfohlen, das nächste Mal mit dem Kunden ein anderes Sitzungszimmer aufzusuchen. (Abb.7, S.159.)

1. Rezeptionsmuster:

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Das Sujet wird thematisiert.
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Zum gemalten Sujet wird ein Bezug zu einem damals aktuellem Ereignis hergestellt. Die Bedeutung des Kunstwerkes wird über diesen negativ assoziierten Inhalt bestimmt.

2. Rezeptionserwartung:

- **Contra Integrierbarkeit:** Kunst darf keine Assoziationen zu aktuellen negativen Geschehnissen evozieren.
- **zum Wohle der Mitarbeitenden/Kunden:** Kunst soll positive Gefühle auslösen.

5.4 Monika Rutishauser: „Reikes Tanz II“, 2001. Ereignis von 2005

Die dreiteilige Arbeit „Reikes Tanz II“ (Eitempera auf Baumwolle, je 50 x 40 cm) zeigt bekleidete Torsi in unterschiedlichen Haltungen, gemäss Titel handelt es sich um Tanz-Positionen. (Abb.8, S.160.) Nach einer Feng Shui Beratung wünscht der zuständige Geschäftsstellenleiter 2005, der die Bilder vorgängig für seine Geschäftsstelle ausgesucht hat, dass diese wieder entfernt würden, da es in der Realität keine Körper ohne Köpfe gäbe. Die Bilder wurden nicht ausgetauscht.

1. Rezeptionsmuster:

- **Aspekte, die in direktem Zusammenhang zum Kunstwerk stehen:** Bildnerisches Sujet, Körperfragmente werden thematisiert.
- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Die Darstellung wird durch Berufung auf die chinesischen Lehre (Feng Shui) und auf das in der Realität Mögliche abgelehnt.

2. Rezeptionserwartung:

- **Integrierbarkeit und Verständlichkeit** Kunst muss die Naturgesetze befolgen und entsprechend korrekt abbilden, nur so ist sie logisch und verständlich.

5.5 Balthasar Burkhard: „Esel (grau)“, 1999. Ereignis von 2000

Ein Kunde fragt um 2000 beim Anblick der Fotografie eines Esels (Baryt, 125 x 170 cm) von Balthasar Burkhard (Abb.9, S.160.), die in einem Korridor der Bank hängt, ob die Bank die Kunden als Goldesel betrachte.

1. Rezeptionsmuster:

- **Aspekte, die das Kunstwerk nicht oder indirekt betreffen:** Das Sujet, ein Esel, wird im Bankenumfeld vom Kunden symbolisch als Goldesel gelesen und als Sinnbild für Bankengeschäfte interpretiert. Das Märchen¹⁰², in dem der Goldesel vorkommt, hat Fährfunktion und definiert den Kunstsinn des Werkes.

2. Rezeptionserwartung:

- **Integrierbarkeit/zum Wohle der Kunden:** Kunst wird als Sinnbild der Firmenstrategie gesehen. Der Kunde scheint mit dieser nicht zufrieden zu sein und entsprechend kritisiert er die Kunst, die nichts im Sinne und zum Wohle der Kunden beiträgt.

¹⁰² „Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack“ von den Gebrüdern Grimm.

Kapitel III

Vom Kunstverständnis der Laien

Während im Teil II die einzelnen Fallbeispiele als jeweils in sich geschlossene Projekte individuell untersucht wurden, werden sie nun untereinander und zusätzlich auch mit den im Teil I gewonnenen Erkenntnissen verglichen und analysiert: Wie unterscheiden oder gleichen sich die dahinter steckenden Haltungen im Laufe der Zeit unter Berücksichtigung des jeweiligen (sozialen) Umfeldes? Den im Teil II bei West definierten und in den anschliessenden Fallbeispielen adaptierten Rezeptionskategorien als Ausdruck der Erwartung nach „Verständlichkeit“ im Sinne von „Schönheit“, „Einzigartigkeit und Erhabenheit“, „Integrierbarkeit“, intendiert stets im Sinne auch von das „Wohle fördernd“, wird näher auf den Grund gegangen: Die Erwartungen tauchen zu verschiedensten Zeiten und auf den unterschiedlichsten Plattformen auf, können aber, selbst bei formal ähnlichen Rezeptionsmustern in Abhängigkeit vom jeweiligen Kunst-Vorstellungsvermögen und -Erfahrungsrepertoires der jeweiligen Rezipienten sowie des Umfeldes zu diametral entgegengesetzten Urteilen führen.

Bourdieu's Wahrnehmungsmodell der „populären Ästhetik“ und „ästhetischen Distanzierung“ wird in diesem Zusammenhang für die verschiedenen Laiengruppen differenziert und durch die Definition von „populärer“ und „konzeptueller Distanzierung“ erweitert. In Abhängigkeit der jeweiligen Plattformen und Rezipientengruppen erfolgt das Kunsturteil dabei „statisch“, streng den eigenen Vorstellungen entsprechend, oder eher „offen“, den eigenen Vorstellungen auch widersprechend. Geschlechterspezifische Unterschiede können, sofern das Geschlecht eruiert und eine Frau in der jeweiligen Diskussion überhaupt involviert ist¹, keine festgestellt werden, ausser, dass sich Frauen in den E-Mails zu West viel weniger häufig aber nicht weniger negativ äussern als Männer. Ein Sonderfall bildet zudem die Gruppe der Kenner, die nicht tendenziell einer bestimmten Rezeptionsweise zugeordnet werden kann: Zusammen mit den Dilettanten nehmen sie eine ambivalente Haltung - zwischen „offen“ und „statisch“ - ein, die sich für ein Kunstprojekt sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart als wenig förderlich erweist.

¹Explizit bei den Fallbeispielen West und Rutishauser. Siehe dort.

Die „logische Kontrolle“ schliesslich wird als ein Ergebnis des Schulunterrichts in Abgrenzung zur „emotionaler Willkür“ definiert. Diese „Kontrolle“ hat zur Folge, dass Kunstbetrachter ihre eigenen Emotionen unterdrücken, in Frage stellen oder negieren. Es werden dazu Erkenntnisse aus der Emotionswissenschaft befragt, eigene praktizierte Kunstvermittlungsmethoden aufgezeigt und als Ausblick wird schliesslich skizziert, was es (auch) für Konsequenzen haben kann, wenn Kunstvermittlung auf einer gemeinsamen oder als (ideologisch) verbindlich vorgegebenen Basis erfolgt.

1 Im Sinne der Verständlichkeit

Nach der Emanzipation der Kunst von vorgegebenen funktionalen - oft didaktisch ausgerichteten - Aufgaben für ein vorgegebenes Umfeld wie Staat und Kirche, gab die Akademie neue Regeln vor, nach denen Kunstschaffende ein Werk zu gestalten hatten. Durch die Öffentlichmachung der (mobilen) Kunst auch für ein breites Publikum kam die Forderung nach deren allgemeiner Verständlichkeit auf; mit den strengen akademischen Regeln betreffend Form und Inhalt waren jedoch nur Spezialisten vertraut. Verständlichkeit für alle konnte gemäss De Piles durch inhaltliche Bezüge zum „Hier und Jetzt“ sowie narrative Elementen in der Motivwahl² erreicht werden. Das neue Publikum zog solche Effekte und Motive aus dem realen Leben dem offiziellen Kunstwesen vor.³ Die Dilettanten versuchten ihrerseits in ihrem eigenen Schaffen mittels Tricks komplizierte, schwer verständliche Regeln zu umgehen. Ihre Werke waren dadurch für die Mehrheit verständlicher und stiessen auf grösseren Zuspruch.⁴ „Einfache Verständlichkeit“ für alle durch Bezugnahme auf die reale Umwelt verlangte auch die Mehrheit der bei Tschudi um 1900 beschriebenen Kunstbetrachter: Diese waren „künstlerisch blind“, da „ihr Blick nicht über den Gegenstand des Kunstwerkes“ hinausging.⁵ Tschudi verwies auch auf deren „Vorurteilslosigkeit“ im Geschmack, der grundsätzlich auf „missverstandenen Schlagworten populär gewordener Axiome der Studierstubenästhetik“ wie „Schönheit“, „Idealismus“ und „Nationalität“ beruhte.⁶ Die Mehrheit stand zudem, so weiter bei Tschudi, „den raffinierten Farben- und Lichtproblemen (...) hülfs- und rathlos gegenüber.“⁷

Auch „(...) von dem gleichzeitigen Künstler meint das Publikum erwarten zu dürfen, dass er die Natur nicht anders wiedergebe, als er selbst sie zu sehen gewohnt ist. Der Zwiespalt zwischen dem künstlerischen Auffassungsvermögen des Publikums und der künstlerischen That tritt in voller Stärke da ein, wie dieses etwas Neues schafft.“⁸

Für Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts betonte Feist 1986, ähnlich wie Tschudi bereits 1899, die Gefahr der Macht des Durchschnittsgeschmacks, an dem sich die Kunstförderung der Vereine orientierte, was zur ablehnenden Haltung gegenüber Neuem und Andersartigen zugunsten von Kunst des Mittelmasses führte, die „naturgetreu“ und zugleich „idealistisch verschönend, erzählfreudig und handwerklich sauber, koloristisch und um realistische Züge

²Siehe im Teil I Fussnote 39 auf Seite 34.

³Siehe im Teil I Kapitel 1 ab Seite 31.

⁴Siehe im Teil I die Fussnote 68 auf Seite 38.

⁵(Tschudi, 1912). S.64-65.

⁶Ibid. S.66.

⁷Ibid. S.70

⁸Ibid. Anders verhält es sich nach Tschudi mit der alten Kunst. Diese spiegle nicht den Alltag sondern Vergangenes, entsprechend würden hier abweichende Darstellungen zur Realität toleriert. Ibid.

bereichert“ sein musste.⁹ Gustav Pauli bezeichnete den Betrachter der Gegenwartskunst des frühen 20. Jahrhunderts, ebenfalls ähnlich wie Tschudi, als „Durchschnittsmenschen“, „der nur glaubt was er ohnehin schon weiss, so will er auch im Kunstwerk nur Werte entdecken, die bereits als geprägte Münze umlaufen. Er verlangt das Neue und meint das Alte (...).“¹⁰ Nur eine Minderheit des Publikums hingegen könne sich, so Tschudi, ein Kunstwerk „wie in einem neuen Schöpfungsakt zu eigen“¹¹ machen, zeige Interesse an „selbstreflexiven Eigenheiten ohne Bezüge zur gegenständlichen Aussenwelt“ und würde das „Kunstwerk lebendig nachempfinden.“ Nicht Form und Inhalt, der gewählte Gegenstand oder eine spannende Narration wären dabei das Entscheidende, sondern die „Gestaltungskraft.“¹²

Mehrere Jahrhunderte nach De Piles und lange nach Tschudi stellt der Verfasser des E-Mails 14 zur Arbeit von Franz West¹³ die Fragen „Was ist das eigentlich? (...) Was soll das? (...)“ und impliziert damit auch die Erwartung nach einem verständlichen Inhalt und einer klaren Funktion im Zusammenhang mit einem Kunstwerk.¹⁴ Verständliche Inhalte meinen hier nun aber nicht mehr unbedingt und ausschliesslich die Bezugnahme zum „Hier und Jetzt“; eine vermeintlich verständliche Bezugnahme zum Alltag und der realen Umwelt führt, auch wenn formal korrekt, vor allem wenn negativ konnotiert, auch nicht zwingend zu einem positiven Kunsturteil.

Insbesondere die bei Kris/Kurz seit der Antike nachgewiesenen Vorstellungen vom Künstler als Genie, der die Natur übertrifft, etwas kann, was Normalsterbliche nicht können, sowie vom Künstler, der die Natur mimetisch, täuschend echt wiedergibt¹⁵, sind sowohl bei Tschudi als auch in den Fallbeispielen immer noch nachzuweisen und spiegeln sich insbesondere in den Rezeptionskategorien „Einzigartigkeit/Erhabenheit“ und „Schönheit“.¹⁶

Die als Rezeptionskategorien bezeichneten Erwartungen an Kunst werden in den Fallbeispielen grundsätzlich im Sinne der allgemeinen Verständlichkeit von allen Laiengruppen - mehr oder

⁹(Feist, 1986). S.84. Siehe auch zur Absicht der Gründung der Kunstvereine in Deutschland Feist in Fussnote 10 auf Seite 31.

¹⁰(Pauli, 1919). S.36.

¹¹(Tschudi, 1912). S.63.

¹²Ibid. S.67.

¹³Siehe im Anhang das Unterkapitel 1.1 ab Seite 161.

¹⁴In weiteren E-Mails werden auch weitere Fragen nach der Definition von Kunst oder nach Kriterien, die ein Werk als Kunst verständlich machen, gestellt. Siehe dazu die Rubrik „Verständlichkeit“ zum Punkt 4 auf Seite 64.

¹⁵Siehe Fussnote 113 auf Seite 44.

¹⁶Insbesondere diese Erwartungen sind es aber auch, die die avantgardistischen Kunstschaaffenden im 20. Jahrhundert in ihren Werken thematisieren und bewusst umgehen und dadurch auch Unverständnis stossen. Siehe dazu die Fussnote 79 auf Seite 40.

weniger stark ausgeprägt - befürwortet; bei den Spezialisten hingegen sind es ausschliesslich die Erwartungen nach „Einzigartigkeit“ und „Integrierbarkeit“ und nur in Zusammenhang mit der Architektur und dem Bau.

Die Vorlieben des bei Tschudi beschriebenen Mehrheitspublikums sind dabei bis heute aktuell geblieben: Die Mitarbeitenden wünschten von der Verfasserin immer wieder Werke von Sven Spiegelberg und Rolf Knie für das eigene Büro. Deren ikonographische Eindeutigkeit und einfache Verständlichkeit sowie die Buntheit stiessen auf grossen Zuspruch.

1.1 Schönheit

Die Schönheit steht bei der Mehrheit, nach Tschudi, in Abhängigkeit erstens zur Form und mimetischen Darstellung¹⁷ und/oder zweitens zum künstlerisch umgesetzten Inhalt/Motiv.¹⁸ De Piles mass bereits viel früher dem ästhetischen Empfinden des Laien-Publikums zur Kunstbeurteilung höchste Priorität zu¹⁹ und war beispielsweise auch für den Dramatiker August von Kotzebue²⁰ als Vertreter des Publikumsgeschmacks ausschlaggebend für die Kunstbeurteilung.²¹ Die bei der Kunstbetrachtung evozierten Gefühle und der dabei gewonnene Eindruck fielen aber bei negativ konnotierten und damit nicht schönen Motiven wie „Martyrien, Kriegsgemetzel oder blossen Landschaften,, zu Ungunsten des jeweiligen Werkes aus.²² In Abgrenzung zum Allgemeingeschmack wies Tschudi darauf hin, dass Schönheit durch die Art der „Darstellungsmittel und durch Ort und Zeit“ bestimmt würde und entsprechend vielfältig sei, die Mehrheit der Laien aber durch diese Vielfältigkeit der Schönheit an sich überfordert sei.²³

Die Erwartung betreffend Schönheit ist in den Rezeptionserwartungen der analysierten Alltagsdiskurse zu West im Teil II²⁴ signifikant, wird dabei aber meist indirekt²⁵ durch den Verweis

¹⁷Selbst dem „gebildeteren Theil des Publikums fällt es schwer, sich von den freilich unbewusst festgehaltenen Lehren der Winckelmann'schen Aesthetik los zu machen, nach der alle Schönheit in der Schönheit des Umrisses liegt.“ (Tschudi, 1912). S.69.

¹⁸Schön war für die Mehrheit, was auch „im Alltagsleben als schön erscheint“, der Laie wäre blind für künstlerische Schönheit. Ibid. S.68.

¹⁹Siehe dazu Fussnote 40 auf Seite 34.

²⁰3. Mai 1761 Weimar - 23. März 1819 Mannheim.

²¹Erinnerungen aus Paris im Jahr 1804. Kotzebue Schriften. Wien 1843. Band XI, S.169 - 93. Referenziert und übersetzt in: (Holt, 1983). S.44 sowie S.77-89. Holt bezeichnet Kotzebues Schilderungen als Spiegel des breiten Publikumsgeschmacks der damaligen Zeit: „(...) the wider public taste of his time.“ Ibid. S.78

²²Ibid. Besonders S.78, S.80ff.

²³(Tschudi, 1912). S.69.

²⁴Siehe dazu das Kapitel 1.1.1 ab Seite 57 und hier im Unterkapitel „Rezeptionserwartung“ die Rubrik „Schönheit“.

²⁵Das Werk von West wird in den E-Mails nur einmal explizit, in Zusammenhang mit Assoziationen zu einer Comic-

auf Hässlichkeit betreffend Farbe/Form oder Inhalt geäußert: In den Gästebucheinträgen wird die Schönheit anhand der Form und Farbe des Kunstwerkes von West bemängelt. Die Farbe Pink wird auch in den E-Mails als hässlich beanstandet, ebenso wie die düstere Farbe bei Disler.²⁶ Hässliche und damit nicht, wie gefordert, positiv stimmende Inhalte²⁷ werden nicht nur anhand effektiv dargestellter sondern auch anhand assoziierter Motive und Konzepte bei gegenständlichen²⁸ und ungeständlichen Werken²⁹ beanstandet.

So wie die Laien bei der Kunstbetrachtung nicht mit „unschönen“ und negativen Inhalten konfrontiert werden woll(t)en, so dient(e) die eigene künstlerische Tätigkeit bei den Dilettanten als Kompensation der unschönen Realität.³⁰

1.2 Einzigartig und erhaben

Das im Teil I beschriebene frühe Laienpublikum war vor allem an den von Kunstwerken ausgehenden, aussergewöhnlichen Effekten interessiert, entsprechend wurden diese wirkungsvoll inszeniert oder von den Dilettanten effektiv nachgeahmt.³¹ Auch an den Ausstellungen Ende des 19. Jahrhunderts konnte der Künstler, so Tschudi, „sie (*eine grosse unbekannte Menge*, die Verf.) durch die Säle ziehen sehen, stumpf und gelangweilt, mit müden Blicken über die endlosen Bilderreihen schweifend, da nur verweilend, wo ein besonderes Geschmeis die Neugier reizt oder eine süßlich glatte Malerei für künstlerische Vollendung bestaunt wird.“³²

In den Laiendiskursen zu West im Teil II taucht die Erwartung nach Einzigartigem ebenfalls im Sinne von Aussergewöhnlichem in den E-Mails der Laien ohne Kenntnisse in ausgeprägter Form dort auf, wo auf die banale (Bezug zu Alltag) und leicht imitierbare (das kann ich auch) Form der Arbeit kritisch hingewiesen wird und schlussendlich erst durch (gewaltsame) Abänderung einen erwünschten „Mehrwert“ erhalten und dadurch einzigartig und genial würde.³³ Hinter

figur, als schön bezeichnet.

²⁶Die Mitarbeitenden, denen die Verfasserin ein Kunstwerk für das Büro zur Verfügung stellte, verlangten zudem meist farbige, bunte Werke als Kontrast zu ihrem grauen Büroalltag (positive Wirkung). Schwarz-weiss Bilder fanden praktisch keine Abnehmer.

²⁷Siehe dazu auch das Kapitel „Zum Wohle“ ab Seite 132.

²⁸Esel bei Burkhard, Körper bei Rutishauser, Maler bei Hess, Flugzeuge bei Fivian.

²⁹Nahrungsmittel und vieles mehr bei West; Existenzängste bei Disler; vorgängiger Bilderbesitzer bei Hersberger.

³⁰Wie sie sich durch die neu eingeführte Arbeitsteilung für das Bürgertum in Deutschland darstellte. Siehe dazu Fussnote 121 auf Seite 46.

³¹Siehe Fussnoten 60 auf Seite 36 und 64 auf Seite 37.

³² (Tschudi, 1912). S.60.

³³Siehe das Unterkapitel „Botschaft und Verfasser“ im Kapitel 1.1.1 ab Seite 57.

der Ablehnung einer Kunst, die dem Alltag nahe kommt, steckt die Haltung, dass Kunst nicht von Können kommt, sondern etwas Aussergewöhnliches ist. Mit dem Aufruf zur Abänderung hingegen, sowie durch den von Mack erwähnten Zwischenfall ³⁴, wird der Allgemeinplatz „Kunst kommt von Können“ (indirekt) befürwortet.

In der Medieninformation wird die Erwartung nach Aussergewöhnlichem nicht anhand des Werkes thematisiert, sondern durch die Erwähnung von Curriculum und Ausstellungstätigkeit im Zusammenhang mit dem Künstler sowie durch Verwendung von positiven Adjektiven im Superlativ als erfüllt erachtet und die Wahl damit legitimiert.

Das architektonische und/oder inhaltliche Umfeld spielt in den im Teil II analysierten Fallbeispielen im Sinne von Auftragsarbeiten eine bedeutende zusätzliche Rolle:³⁵ „Einzigartig“ wird nicht nur im Sinne von etwas nicht Gewöhnlichem (aussergewöhnlich) sondern zusätzlich im Sinne von singular, hier gemeint spezifisch für den Bau/Ort konzipiert, auf allen Plattformen im Fallbeispiel zu West, besonders ausgeprägt in den Kenner- und Spezialistendiskursen, gefordert: in der Beilage „gdziitig“ zur Konzernzeitung durch Lob des Werkes als eigenständigen Bestandteil des Umbauprojektes „Wir wollten keine Kunst von der Stange kaufen und einfach irgendwo (...) aufstellen“³⁶ und in der externen Presse durch Tadel der Spezialisten Maurer und Mebold, weil schlussendlich die Arbeit von West nicht spezifisch für den Ort entstanden ist, sondern ein bereits existierendes Werk angekauft wurde.³⁷

Die Erwartung nach „Erhabenheit“ im Sinne von etwas Überhöhtem und Feierlichem als Abgrenzung zum realen Raum - im Unterschied etwa zum musealen Umfeld, das eine solche Überhöhung per se in sich birgt³⁸ - taucht zusätzlich in den Beispielen von West und Stalder auf. Die Sicherheitsbeamten verlangen eine Abschränkung für die Arbeit von Stalder³⁹, was der Vorstellung der erhabenen, unnahbaren - durch nicht Berühren - musealen Kunst nahe kommt, aber auch der Vorstellung entspricht, dass das Werk aufgrund mangelnder Verständlichkeit für das Publikum im öffentlichen Raum als etwas Besonderes gekennzeichnet werden muss und sowohl Publikum als auch Kunstwerk gegenseitig voneinander geschützt werden müssen. Mit der Platzierung der Arbeit von West auf dem Wasser durch die Kunstverantwortlichen und nicht, wie ursprünglich vorgesehen, auf der Wiese, erfolgte hier gewissermassen eine solche, bei Stalder geforderte, Erhöhung des Kunstwerkes, respektive Abgrenzung zum Betrachter.

³⁴Mitarbeitende griffen selber zu Pinsel und Farbe. Siehe das Unterkapitel 1.3.2 auf Seite 83.

³⁵Da sich die im historischen Teil I untersuchten Äusserungen auf kein bestimmtes Kunstwerk mit einem spezifischen Ausstellungs-Ort beziehen, entfällt dieser Aspekt für diese Äusserungen.

³⁶Siehe Unterkapitel 1.2.4 auf Seite 74.

³⁷Siehe die Kapitel 1.3.3 auf Seite 86 und 1.3.4 auf Seite 88.

³⁸Siehe das Kapitel 2 ab Seite 39.

³⁹Vorgeschlagen wurde eine rote Kordel.

1.3 Mehrheitsfähig, integrierbar

„Mehrheitsfähige“ Kunst wurde mit dem Beginn der Moderne in zunächst unter Spezialisten ausgetragenen Disputen, die das Mitspracherecht des Publikums und insbesondere die Ausrichtung der Kunschtchaffenden am Mehrheitsgeschmack zum Inhalt hatten, zu einem Thema.⁴⁰ Durch seinen Tadel des Geschmacks der grossen Masse und damit der grössten Kunstkäufer-schaft machte Tschudi später auf den unaufhaltsamen Trend einer mehrheitsfähigen und auf den allgemeinen Geschmack ausgerichteten Kunst aufmerksam. Er forderte im Gegenzug zur Demokratisierung der Kunst eine „mächtige Person an der Spitze kultureller Bemühungen“.⁴¹

Analog zu diesen Diskussionen seit der Moderne taucht die Forderung nach „mehrheitsfähiger“ Kunst auch in den Fallbeispielen auf: In den E-Mails zu West berufen sich diverse Laien ohne Kenntnisse auf den Geschmack der Mehrheit.⁴² Da die Werke von der Mehrheit nicht oder falsch verstanden würden/wurden, wurde dasjenige von Stalder demontiert und eine Absperrung bei der Wiederaufstellung angeregt, dasjenige von Hattin von Beginn abgelehnt und jenes von Hess demontiert. An einer Kunstsitzung der Fachstelle Kunst im Jahre 2007, ein weiteres Fallbeispiel aus der eigenen Praxis, wurde zur Auswahl von Kunstwerken für die Geschäftsstelle Aarau ein Mitarbeiter delegiert. Dieser war von den vorgeschlagenen Kunstwerken wenig begeistert und forderte eine demokratische Abstimmung unter den Mitarbeitenden. Es stellte sich später heraus, dass besagter Mitarbeiter selber künstlerisch tätig war und bis anhin seine Werke in den Bankenräumlichkeiten hingen. Göschel spricht in diesem Zusammenhang bei Kunst in öffentlichen Stadträumen von einer „emotionalen Privatisierung“ und bei Nichtberücksichtigung des Wunsches nach Mitspracherecht von der Entstehung eines „möglichen Konfliktherds“.⁴³ Eine „emotionale Privatisierung“ erfolgt auch am streng nach Corporate-Identity-Kriterien eingerichteten Arbeitsplatz, an dem nicht nur selbst erstellte oder gekaufte Kunstwerke sondern auch private Fotos von Familienmitgliedern, Zeichnungen von Enkelkindern und vieles mehr als „Raumschmuck“ dienen. Zusätzlich tauchen sowohl bei den Kunst-am-Bau-Eingriffen als auch bei der Platzierung eines Kunstwerkes jeweils in einem realem Umfeld (Bank oder Versicherung), wie bereits bei der Forderung nach „Einzigartigkeit“, in Zusammenhang mit „Integrierbarkeit“ formale und inhaltlich/konzeptuelle, ortsspezifische Erwartungen auf. Im Unterschied zur geforderten Abgrenzung vom Alltäglichen im Sinne von „einzigartig“ und „erhaben“

⁴⁰Siehe Kapitel 1 ab Seite 31.

⁴¹Siehe Fussnote 109 auf Seite 44.

⁴²Ein E-Mail-Schreiber spricht sich hingegen auch dagegen aus.

⁴³Göschel, Albrecht. Demokratisierung von Kultur: die Bremer „Kunst im öffentlichen Raum“. Ein Modell sozialdemokratischer Kulturpolitik. IN: Bremer Bände zur Kulturpolitik VII. Im Auftrag des Senators für Kultur und Ausländerintegration. Hrsg. Hans-Joachim Manske, Dieter Opper. Worpwede, 1993. S. 124-155. Zitiert in: (Degreif, 1997). S.30.

und im Unterschied zur Forderung nach „Mehrheitsfähigkeit“ im Sinne der Anpassung an den Geschmack der Mehrheit ist hier die formale oder inhaltliche Integrierbarkeit der Kunst in das jeweilige, kunstfremde Umfeld gemeint. Von der zukünftigen Kunst am Firmenhauptsitz wird bereits in den vor der definitiven Auswahl entstandenen Texten formale „Integrierbarkeit“ verlangt, womit die Berücksichtigung von lokalen, technischen und architektonischen Gegebenheiten gemeint ist. Die Spezialisten sowie auch die Kenner rezipieren in den Texten nach der Realisation das Umfeld als ergänzenden, aber eigenständigen (einzigartigen) Teil und beziehen sich in der Beschreibung auf Aspekte, die das Kunstwerk direkt betreffen, indem sie den Bezug zum architektonischen Umfeld loben, hinterfragen und auch bemängeln. Stalder selber setzt seine Arbeit explizit in Bezug zur Farbe des Raums. Nur wenige Verfasser der E-Mails zu West hingegen thematisieren Form, Farbe oder Gestalt ausschliesslich in Relation zum architektonischen Kontext.

Das Werk von West und auch diejenigen von Hatten, Hess und Burkhard werden zudem von allen Laien, inklusive den Kennern, als inhaltliche Verkörperung der Firmenkultur gesehen. Firmeninterne, inhaltliche Regelungen und Firmenleitlinien (Corporate Identity) sollen bei West eingehalten und durch das Kunstwerk transportiert werden.⁴⁴ Vor allem dieser Anspruch wird gerne von den jeweiligen Unternehmen zur Legitimation der eigentlichen Kunstsammeltätigkeit hervorgehoben. Die Verfasserin dieser Arbeit musste das Kunst-Sammlungskonzept entsprechend auf das offizielle Firmenleitbild ausrichten. In den analysierten Spezialdiskursen tritt dieser Aspekt hingegen nicht als eigenständige Forderung der Spezialisten auf. In den E-Mails zu West kommt schliesslich auch das Thema der (hohen) Kosten für Kunst auf und wiederum wird ein Analogieschluss zur Firmensituation, zur damaligen schlechten, wirtschaftlichen Lage insgesamt, gezogen: In Zeiten der Sparmassnahmen darf auch Kunst nicht viel kosten. Bei negativ konnotierten und damit nicht schönen Inhalten⁴⁵ hingegen ist ausdrücklich keine Integration erwünscht. Das Abhängen der Arbeit von Disler, die Kritik der Werke von Fivian und Burkhard, der Austausch des Bildes von Hersberger sowie die Demontage der Arbeit von Hess sind Ergebnisse der bei den Laien ohne Kenntnisse ausgelösten negativen Assoziationen zum Arbeitsumfeld und/oder zu damals aktuellen politischen/wirtschaftlichen Ereignissen.

Die Forderungen nach ausschliesslich „kunstfremder“ Integration schliesslich, verstanden als Ausschluss jeglicher künstlerischer Aspekte und im Sinne der Unterordnung der Kunst unter alltägliche Gegebenheiten, erfolgt dort, wo kunstfremde Fachleute⁴⁶ in ihrer spezifisch fachlichen aber kunstfremden Funktion auftreten und ein Kunstwerk ohne jegliche Emotionen und ausserfachliche Referenzen formal betrachten und beurteilen: Der Stadtbaumeister beurteilt

⁴⁴In „Winfo“ und in der Medieninformation zu West wird beispielsweise explizit dafür plädiert, dass Kunst die Unternehmenskultur spiegeln soll, indem sie analog dazu auch „dynamisch“, „innovativ“ und weltoffen ist.

⁴⁵Siehe auch das Kapitel „Schönheit“ hier weiter oben und das Kapitel „zum Wohle“ hier anschliessend.

⁴⁶Siehe dazu auch die Kapitel zu den kunstfremden Fachdiskursen in Teil II.

das Kunstprojekt von Hatten nach werbespezifischen Richtlinien für den öffentlichen Raum. Bei Stalder müssen die kunstfremden, fachspezifischen Kriterien der Feuerpolizei eingehalten werden. Die Kunst von Hess soll in der Kundenhalle in Thalwil als Sichtschutz dienen. Bei der Arbeit von West, die vor dem Versicherungsgebäude steht, thematisieren E-Mail-Verfasser versicherungsspezifische Fragen. Die Feng-Shui Beraterin bezieht sich auf Regeln der chinesischen Lehre zur Beurteilung der Arbeit von Rutishauser.

1.4 Zum Wohle: positive Wirkung (funktional)

Mit dem Kunstwerk blieb auch nach dessen Emanzipation von funktionalen Aufgaben als didaktisches Werkzeug, beispielsweise zur Vermittlung von religiösen Inhalten, eine mehr oder weniger ausgeprägte „Zweckorientiertheit“ verbunden; sei es nur in der Erwartung nach dem Hervorrufen von positiven Emotionen, evoziert in Abhängigkeit des jeweiligen Rezipienten durch rein sinnlichen Genuss oder durch Anregung der Gedanken.⁴⁷ Bei Tschudi ist für das Mehrheitspublikum nachzulesen, dass die Kunst seine „Neugier reizen“ und es „zum Staunen bringen“ soll.⁴⁸

Im vorangehenden Kapitel wurde festgestellt, dass von den Kunstwerken oft Integrierbarkeit erwartet wird. Dazu kommt die Erwartung eines funktionalen Aspekts, dass das Kunstwerk nämlich auch eine Rolle als instrumentalisiertes, aktives Agens im jeweiligen Umfeld spielen soll. An Stelle der Kirche für die Gläubigen oder der Staates und der Stadt für die Bürger tritt hier die Firma für die Mitarbeitenden und Kunden mit ihren Idealen und Leitlinien auf: Das Kunstwerk soll diese nicht nur verkörpern/integrieren sondern aktiv dazu beitragen, den positiven Ruhm der Firma zu verbreiten, Kundenzufriedenheit und Nützliches ganz allgemein zu bewirken. „Positives“ steht dabei in unterschiedlicher Abhängigkeit von den hier vorausgehenden definierten Erwartungshaltungen und wird nicht von allen Rezipienten gleich ausgelegt. Bereits im Sammlungsstrategiepapier, das vor der eigenen Tätigkeit der Verfasserin für die Firma erstellt worden war und bis heute seine Gültigkeit hat, wird ebenfalls auf eine funktionale Aufgabe der Kunst an diesem Ort verwiesen: Die Kunstwerke in den Besprechungsszimmern sollen als Einstiegshilfe für das erfolgreiche Kundengespräch dienen.

Im Wettbewerbsprogramm und in den darauf folgenden Kennerdiskursen zu West wird das „Wohl“ näher definiert: Gemeint sind hier Kunstwerke, die zu Diskussionen anregen, einen Denkanstoss geben, den Horizont erweitern, zum Lachen bringen und die Kommunikation durch Uneindeutigkeit fördern. Entsprechend reagieren die Kenner in den Artikeln der Firmenzeitschriften auf die teilweise ausgefallen Bezeichnungen und Assoziationen zu kunstfremden

⁴⁷Siehe dazu auch: (Fenner, 2013).

⁴⁸Siehe Fussnote 32 auf Seite 128.

Aspekten der Mitarbeitenden in den E-Mails wohlwollend.⁴⁹

Diese eher funktional ausgerichtete Erwartung an Kunst (zum Wohle) ist unter ganz anderen Vorzeichen in den Alltagsdiskursen ein Thema. Die Laien ohne Kenntnisse in den Alltagsdiskursen zu West erwarten zwar ebenfalls, dass die Kunst harmonische Gefühle hervorruft, verstehen aber darunter nicht Bedeutungsvielfalt, die zu ausgedehnten Diskussionen beiträgt, sondern machen diese an positiv stimmenden Formen, Farben, Motiven sowie an eindeutiger Verständlichkeit - oft zusätzlich in Abhängigkeit vom jeweiligen realen Umfeld - fest. Kunst soll Positives bewirken und keine negativen Gefühle auslösen, wie sie bei ungewohnten Seherlebnissen aufkommen.⁵⁰ Die kunstfremden Fachleute initiierten das Kunstprojekt von Hess in Thalwil ausschliesslich aus rein praktischen Gründen: Es sollte „integrierbar“ sein, um funktional als Sichtschutz und damit zum Wohlbefinden der Kunden zu dienen.

⁴⁹Die Kenner akzeptieren aber nicht alles: Die Heftigkeit und Häufigkeit der (negativen) Reaktionen überraschte sie. EH will schliesslich nicht, dass die E-Mails veröffentlicht werden. Im Juryprotokoll zu West begründen die Kenner die Ablehnung des Vorschlags von Signer mit dessen Unvereinbarkeit mit den Befindlichkeiten der Mitarbeitenden.

⁵⁰Siehe auch das hier vorangehende Kapitel zur „Integrierbarkeit“ mit den Beispielen zu Disler, Fivian, Burkhard, Hersberger und Hess.

2 „Statische“ oder „offene“ Kunstbeurteilung

„Axiome“ bei Tschudi⁵¹, Codes oder Vertrautes bei Bourdieu⁵², „Objektklassen“ bei Bayer⁵³ oder Rezeptionskategorien wie in dem hier vorangehenden Kapitel definiert, sind unterschiedliche Bezeichnungen von Vorstellungsmustern, die dem jeweiligen Rezipienten eigen und geläufig sind, an denen er das Wahrgenommene reflektiert, zu verstehen versucht und schliesslich positiv oder negativ beurteilt. Ob das bei Bourdieu beschriebene ungebildete Publikum die ihm gezeigte schwarz/weiss Fotografie der alten Frau schlussendlich positiv oder negativ als „sinnvoll“ erachtet, wird nicht abschliessend beantwortet.⁵⁴

Die Bezugnahme zum „Hier und Jetzt“, zum Alltag und Leben wurden, wie an verschiedenen Stellen dieser Untersuchung bereits festgestellt⁵⁵, als eigentliche Kunstthemen, lange vor Bourdieus Erkenntnissen zur betrachterspezifischen Wahrnehmung, seitens Spezialisten im Sinne der allgemeinen Verständlichkeit auch für Laien ohne besondere Kenntnisse und an Stelle von akademischen Regeln und Themen propagiert und schliesslich bei Tschudi spezifiziert als „Studierstubenästhetik“⁵⁶ kritisiert.

⁵¹Siehe das Kapitel 1 ab Seite 125 in diesem Hauptteil III.

⁵²„Die Wahrnehmung von Kunstwerken“ wird bei Bourdieus Wahrnehmungsmodell als „eine vermittelte Entschlüsselung“ definiert und „ein jeder Akt der Entschlüsselung bedient sich eines mehr oder weniger komplexen und mehr oder weniger vollständig verfügbaren Codes.“ Übersteigt die im Werk enthaltene Information, so weiter bei Bourdieu, die „Entschlüsselungsfähigkeit des Betrachters“, da das „Gesehene ausserhalb des Vertrauten“ und „unmittelbar Verständlichen“ liegt, erscheint ein Werk als „bedeutungslos“. Zur einfachen „Entschlüsselung“ eigne sich die Bezugnahme zum Alltag und Leben am besten. Das Repertoire an vertrauten Vorstellungsmustern, auf das bei der Betrachtung zurückgegriffen wird, stehe in Abhängigkeit vom jeweiligen „Habitus“, in Abhängigkeit vom jeweiligen Umfelde, vom sozialen, kulturhistorischen Hintergrund und insbesondere vom Bildungshorizont der Rezipienten. Die ungebildeten Betrachter vollziehen gemäss der von Bourdieu definierten „populären Ästhetik“ entsprechend Bezüge zum „Leben“ durch Analogieschluss zwischen dem Gesehenem und dem Alltag. Sie interessieren sich dabei ausschliesslich für Inhalte und realistische Darstellungen, da sie „keinen anderen als den Schlüssel anwenden können (...) mit dessen Hilfe sie die Gegenstände ihres täglichen Umgangs als sinnvoll begreifen.“ Bourdieu verweist mit seiner Aussage „sinnvoll begreifen“ auf die Erwartung an ein Kunstwerk nach einem Zweck sowie nach Verständlichkeit. Zu den Vertretern der „ästhetischen Distanzierung“ zählt Bourdieu hingegen die Gebildeten, diese hegen Interesse an „Formen“ und „Farben“ und den evozierten „künstlerischen Effekten“ und die ein Kunstwerk ausserhalb des Alltäglichen und Vertrauten als „speziell codiert“ betrachten. Siehe zu Bourdieus Wahrnehmungsmodell in der Einleitung die Fussnoten 24 auf Seite xix und Fussnote 25 auf Seite xix sowie (Bourdieu, 1974). S.161-165.

⁵³Bayer spricht in der Linguistik beim Vorgang der Wahrnehmung von bekannten „Objektklassen“, auf die der Betrachter zurückgreift, um das Wahrgenommene ein- und zuzuordnen. Seine Handlung, worunter auch Reaktion und Argumentation fallen, erfolgt nach eigenen „Weltbildern“, die jeder als Modelle von der Aussenwelt für sich entwickelt hat. (Bayer, 1999). S.31ff.

⁵⁴Siehe dazu in der Einleitung Fussnote 26 auf Seite xix.

⁵⁵Siehe das Kapitel 1 ab Seite 125 in diesem Hauptteil III mit den dortigen Verweisen auf das Hauptkapitel I.

⁵⁶Siehe Fussnote 6 auf Seite 125.

In der zeitgenössischen Kunst bildet die effektive Bezugnahme zum Alltag und zu Inhalten aus dem realen, ungeschönt dargestellten Leben auch einen Bestandteil eines künstlerischen Konzepts an sich. Dieses - und nicht mehr traditionelle Komponenten wie Form, Farbe oder bekannte Inhalte, wie sie Tschudi oder Bourdieu noch erwähnen - macht dann schlussendlich auch die eigentliche Bedeutung des Kunstwerkes aus.⁵⁷ Diese Bezugnahme spiegelt sich oft in den jeweiligen Rezeptionsmustern: Insbesondere in den Alltags- und kunstfremden „Fachdiskursen“ der Laien zu West werden beispielsweise Bezüge zu kunstfremden Themen aus dem Leben wie Alltagsdingen, Beruf, Wirtschaft, (Firmen-)Politik aber auch - vor allem in den E-Mails - ausserhalb des Alltags zu (bekannten) Geschichten, Wissen und Vorstellungen aus Historie, Kunst und Mythologie geschaffen, um das Gesehene begrifflich zu verorten, einzuordnen und damit zu verstehen.⁵⁸ Auch die Spezialisten⁵⁹, die sich beispielsweise in externen Medientexten zu West äussern, wählen Vergleichs- und Wirkungswörter in Form von Substantiven oder Adjektiven aus dem (kunstfremden) Alltag, dem realen Leben, sowie alltägliche, kunstfremde Aspekte zur Bezeichnung oder Umschreibung des Kunstwerkes. Trotz diesen Ähnlichkeiten in den Rezeptionsmustern der Laien und Spezialisten in Form von Bezügen zum realen Leben erkennen und verstehen die jeweiligen Rezipienten in den Fallbeispielen das Kunstwerk respektive die evozierten Assoziationen nicht zwingend als Sinn einer künstlerischen Absicht und die Beurteilungen fallen aufgrund unterschiedlicher Erwartungshaltungen in Abhängigkeit von den definierten Rezeptionskategorien nicht gleich aus. Der E-Mail-Schreiber 24 respektive 28, Laie, wünscht sich an Stelle von „Öl“ eine „Eisenplastik von John A. Tobler“⁶⁰, „ein Objekt, das weniger Kontrast aufdrängt.“⁶¹ In den externen Medientexten hingegen kritisiert Mebold gerade die mangelhafte Provokationskraft der Arbeit von West, er versteht die heftigen Reaktionen der Mitarbeitenden nicht und Maurer hätte sich ein „grösseres Wagnis“ an Stelle einer /dieser Arbeit von West gewünscht.

Die spontanen, eher unreflektierten Reaktionen und Äusserungen der Laien ohne Kenntnisse in den Fallbeispielen fallen oft im Sinne des Kunstschaffenden - ihre im Nachhinein reflektierten Urteile hingegen diametral entgegengesetzt aus. Sie stützen im Unterschied noch beispielsweise zu dem bei La Font de Saint Yenne beschriebenen „unbefangenen“ Publikum⁶² ihr definitives

⁵⁷Die Bezugnahme zu kunstfremden Inhalten aus dem Leben ist in der aktuellen zeitgenössischen - gegenständlichen sowie ungegenständlichen - Kunst durch die Kunstschaffenden selber, beispielsweise bei West und Stalder, oft intendiert. Siehe zusätzlich auch Kapitel 2 auf Seite 39ff.

⁵⁸Siehe dazu die Kapitel 1.1 (S.57), 2.2 (S.99), 3.1 (S.106), 4.2 (S.114) und Kapitel 5 (S.118).

⁵⁹Hier werden nur Aussagen von denjenigen Spezialisten erwähnt, die sich spezifisch zu den im Teil II analysierten Fallbeispielen geäussert haben und nicht Urheber des jeweiligen Kunstwerkes sind.

⁶⁰E-Mail 24.

⁶¹E-Mail 28.

⁶²Siehe Fussnote 48 auf Seite 35.

Urteil nun auf etablierte und ihnen bekannte Grundsätze - analog den im hier vorangehenden Kapitel definierten, von den Laien grundsätzlich befürworteten Rezeptionskategorien - ab. Ungeachtet jeglicher künstlerischer Entwicklungen und Bildungshorizonte und ausschliesslich durch den Verweis auf Alltägliches und Bekanntes in den jeweiligen Rezeptionserwartungen käme das bei Tschudi⁶³ beschriebene Mehrheitspublikum am ehesten Bourdieus „populärer Ästhetik“ nahe. Dieses⁶⁴ verfügt aber im Unterschied zu dem von Bourdieu erwähnten Publikum über einen erweiterten Bildungshorizont im Sinne Tschudis „Studierstubenästhetik“, es misst und beurteilt ein Kunstwerk anhand allmählich etablierter, klassischer Rezeptionskategorien, wie sie im hier vorangehenden Hauptkapitel als „Schönheit“, „Einzigartigkeit und Erhabenheit“, „Mehrheitsfähig- und Integrierbarkeit“ und das „Wohle fördernd“ definiert wurden. Im Folgenden wird dieses Rezeptionsmuster der Mehrheit bei Tschudi in Abgrenzung und als Ergänzung zu Bourdieus „populärer Ästhetik“ als „populäre Distanzierung“ bezeichnet. In den Fallbeispielen kommt dieses vor allem den Laien ohne spezielle Kenntnisse nahe. Die Minderheit bei Tschudi hingegen betrachtet ein Kunstwerk am ehesten im Sinne von Bourdieus „ästhetischer Distanzierung.“

Im Unterschied zu den Spezialisten tauchen die definierten Rezeptionskategorien bei allen Laiengruppen in den Fallbeispielen, unabhängig davon, ob es sich um ein figuratives oder abstraktes Werk handelt, stets als affirmative Forderung für die positive Urteilsbildung auf und kommen entsprechend dem „klassischen“ Mehrheitsgeschmack bei Tschudi im Sinne der hier definierten „populären Distanzierung“ nahe. Die Offenheit für ein „grösseres Wagnis“ hingegen, bei dem Alltägliches und Hässliches neu auch Bestandteil von Kunst akzeptiert wird, kann wie bei Tschudi wiederum mit der „ästhetischen Distanzierung“ verglichen werden und wird im Folgenden unter Berücksichtigung der Konzeptkunst sowie abstrakten Kunst als neue Kunstrichtungen als „konzeptuelle Distanzierung“ bezeichnet.

Es findet bei der „populären Distanzierung“ wie auch bei der „populären Ästhetik“ eine „statische“ Beurteilung, bei der „konzeptuellen“, wie bei der „ästhetischen Distanzierung“ hingegen eine „offene“ Urteilsfindung statt. Die Beurteilung ist dann „offen“, wenn Ungewohntes ausserhalb des eigenen Kunstverständnisses zugelassen wird und neu als Erweiterung der „ästhetischen Distanzierung“- auch Kunstpotential („konzeptuelle Distanzierung“) im Konzept an sich erkannt wird.

⁶³Siehe dazu das hier vorangehende Kapitel 1 ab Seite 125.

⁶⁴Die von Tschudi als Minderheit oder Mehrheit beschriebenen beiden Rezipientengruppen gehören insgesamt alle den „potentiellen Käufern“ und damit dem eher (gebildeten) Bürgertum an. Als weitere Gruppe erwähnt Tschudi ganz allgemein dasjenige Publikum, dem es nicht unbedingt an Kaufkraft fehle, dem aber die nähere und dauernde Berührung mit Kunst kein Bedürfnis sei, und wenn doch, es ihm eben, wie seit jeher der grossen Masse überhaupt, an kultiviertem Geschmack fehle. (Tschudi, 1912) S.63.

2.1 „Populäre Ästhetik:“ Kunstfremde Fachleute

Nicht bloss ein Analogieschluss zwischen Kunst und Leben sondern deren Gleichsetzung, ähnlich wie es Bourdieu bei der „populären Ästhetik“ der Arbeiterklasse betont, erfolgt signifikant in den kunstfremden „Fachdiskursen“ der Fallbeispiele, insbesondere durch die Bezugnahme auf alltägliche Codes aus dem (Berufs)-Leben. Hierbei werden die entsprechenden Kunstwerke „statisch“ im Sinne der Regeln des spezifischen Berufsmilieus betrachtet und daran gemessen und beurteilt. Es findet kein Transfer in die Kunstwelt statt und Emotionen finden hier keinen Platz.

Die Sicherheitsleute behandeln das Kunstwerk von Stalder entsprechend als Alltagsobjekt und demontieren es, da es nicht den Sicherheitsvorschriften entspricht. Anschliessend fordern sie eine Abschränkung sowie eine zusätzliche Beschriftung zur Kennzeichnung des Objektes als Kunst. Die dadurch geschaffene Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipient würde die vom Künstler intendierte Idee, die Transformation einer Kindheitserinnerung in eine künstlerische Lösung im Ideenraum, schwer oder gar nicht mehr lesbar machen.

Die Beurteilung des Stadtbaumeisters zur Arbeit von Hatten erfolgt ebenfalls „statisch“ und er vollzieht auch keinen Gedankentransfer von einer zu bewilligenden Werbebotschaft zur künstlerischen Idee. Dem Werk wird durch diese Gleichsetzung mit der Werbung kein eigenständiger oder zusätzlicher Kunstsinn zugestanden und damit jeglicher Kunstwert negiert. Der Stadtbaumeister sieht sich in seiner Meinung zusätzlich bestärkt durch die Unverständlichkeit der Schriftzeichen für „Walliselle“ in Aarau. Gerade dieses Unverständnis bildet eines der Hauptanliegen von Hatten, der oft (alltägliche) Materialien in seinem Schaffen verwendet, ohne deren vorgegebenen Sinn zu beachten. Damit will er Vorhandenes in Frage stellen, umkehren, Gewohnheiten stören, ungewohnte Sehweisen auf Bekanntes und Gewohntes aktivieren⁶⁵, was er in Aarau zwar erreicht hatte, was aber die Realisation verhinderte.

Monika Rutishauser analysiert in ihren figurativen Arbeiten Formen von menschlichen Bewegungen und Haltungen. Dazu transferiert sie den klassischen skulpturalen Torso in die zweidimensionale Malerei und bekleidet die Körperfragmente zeitgemäss. Durch diese „Gegenwärtigkeit“ der dargestellten Person zieht die Feng-Shui-Beraterin Analogieschlüsse zum realen (Berufs-)Alltag, der „kopfloose“ Figuren weder kennt noch zulässt. Sie rezipiert und beurteilt die Malerei ebenfalls „statisch“ und auch nicht speziell als Kunst codiert. Diesem Schema entsprechen auch diejenigen E-Mails zu West, die zu kunstfremden - versicherungsspezifischen - Fachdiskursen mutieren.

Ein anderes Ereignis im Umfeld der Fallbeispiele zeugt von diesem „statischen“ Kunstverständnis ohne jegliche Berücksichtigung einer möglichen, „unlogischen“ künstlerischen Intention: Die „Fachstelle Mobiliar“ war innerhalb der Bank für die Möblierung einzelner Arbeitsplätze

⁶⁵Siehe: (Frauenfelder, 2011).

zuständig und stattete diese nach einheitlichen Richtlinien aus. Im Sinne einer einheitlichen Platzierung auch der Kunstwerke in den Räumlichkeiten erkundigte sich die Geschäftsleitung nach ähnlichen Richtlinien. Kein Kunstwerk gleicht aber - im Unterschied zu Möbeln - einem anderen, die Kunstwerke wurden individuell nach Ort, Bedürfnissen und auch Vorlieben ausgewählt und ausgestellt.

Die Rezeptionsweisen der Spezialisten zu Zeiten der Akademie müssen schliesslich in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt werden: Noch in der Zeit um die Moderne wurde ein Kunstwerk ähnlich wie bei kunstfremden Fachleuten nicht als eine aus dem „Kern einer Persönlichkeit herausgewachsene organische Einheit“ verstanden, sondern als ein „aus Teilen Zusammengesetztes“⁶⁶, das klar definierten Regeln gehorchen sollten. Im Unterschied zu den kunstfremden Fachdiskursen wurden hier zwar streng kunstspezifische, aber ebenfalls ausschliesslich streng vorgegebene Normen zur Beurteilung angewendet.

2.2 „Populäre Distanzierung“: Laien ohne Kenntnisse

Die Laien ohne Kenntnisse beim Fallbeispiel West vollziehen vielfach keinen gedanklichen Transfer von den mit dem Kunstwerk assoziierten (alltäglichen) Motiven in eine Kunstwelt mit eigenen oder auch widersprüchlichen Gesetzmässigkeiten und Phantasien. Die assoziierten Gegenstände und Inhalte - oft aus dem eigenen Alltags/Berufsleben stammend - werden im Sinne eines Analogieschlusses von den Laien ohne Kenntnisse als Abbild der Realität respektive des assoziierten Inhalts rezipiert. Das Werk wird dabei zwar - im Unterschied zu den vorgängig besprochenen kunstfremden Fachleuten - als Kunst codiert betrachtet, aber ihm wird, da die Assoziationen nicht den Erwartungen im Sinne der definierten Rezeptionskategorien entsprechen, kein eigenständiger Kunstsinn zugesprochen. Diese „statische“ Rezeptionform führt in den besprochenen Fallbeispielen mehrheitlich zu einer Ablehnung. Das Urteil zur Arbeit von West würde bei den Laien ohne Kenntnisse wohl eher positiv ausfallen, wenn das Kunstwerk nicht vermeintlich willkürliche Assoziationen beispielsweise zu einer Wurst evozieren, sondern eindeutig den Erwartungen einer Skulptur als ein gekonnt realistisches und eindeutiges Abbild - hier einer Wurst (Cervelat), gefertigt in klassischen Kunstmaterialien wie Bronze oder Holz entsprechen würde.

Die Aussagen von Franz West selber zu seinem Schaffen⁶⁷ zeigen, dass die Rezeptionsmuster der Alltagsdiskurse der Laien ohne Kenntnisse zwar nicht deren eigenen Erwartungen, wohl aber den Erwartungen der Spezialisten und auch den künstlerischen Intentionen von West selber nahe kommen: Offene Assoziationen und unterschiedliche Interpretationen begrüsst er und begründet diese durch die jeweilige Disposition des Betrachters, durch seine gewählten Formen, Farben

⁶⁶(Dresdner, 2001). S.81. Siehe dazu auch das Kapitel 1 ab Seite 31.

⁶⁷Siehe dazu das Kapitel 1.3.6 ab Seite 92.

und Titel der Arbeiten, sowie durch die räumliche Situation, in der sich der jeweilige Betrachter und das Objekt befinden. Diese Umstände verunmöglichen eine eindeutige, allgemeingültige Erklärung des Kunstwerkes ebenso wie ein verbindliches, rezeptbuchartiges Rezeptionsmuster. Ein solches wird in Alltagsdiskursen im Sinne einer eindeutigen Verständlichkeit oft gefordert. Dass gerade Sinn/Absicht des Kunstwerkes Uneindeutigkeit sein könnte, wird in den Alltagsdiskursen eher selten, so zum Beispiel in der Botschaft in E-Mail 15 formuliert: Darin erhält der durch die Uneindeutigkeit orientierungslos gewordene Betrachter aus E-Mail 14 Hilfestellung mit dem Verweis, dass das Anregen der Phantasie doch „gar nicht so schlecht ist für eine Skulptur“. West wollte zudem, als Kontrapunkt zur Natur, „hässliche Arbeiten“ mit naturfremden Farben gestalten. Dies gelang ihm, gemäss eigenen Aussagen, aber nur mit denjenigen Werken, die er in der Stadt aufstellen liess. Diejenigen, die er direkt in der Natur platzierte, erschienen selbst ihm als schön.⁶⁸ „Öl“ war ursprünglich für die Wiese hinter dem Gebäude geplant, wurde aber schliesslich vor dem Firmengebäude, in einem Wasserbecken platziert, umgeben von Wasser, Steinen und Beton und nicht von der grünen Natur.⁶⁹ In den Alltagsdiskursen wird gerade und immer wieder die „Hässlichkeit“ des Werkes beanstandet, wodurch Wests Intention erreicht wurde, aber nicht den ästhetischen Vorstellungen der sich Äussernden entspricht. In den Gästebucheinträgen⁷⁰ zu West erfolgt die Identifikation oder Zuordnung des Werkes schliesslich meist⁷¹ durch die Verwendung von „kunstkonformen“ Begriffen, zusätzlich in Kombination mit negativen Wirkungswörtern bezüglich Form und Farbe, hier aber nie im Unterschied zu den E-Mails mit Analogien zu kunstfremden Aspekten.⁷² Dadurch wird das Werk eindeutig und

⁶⁸Einen guten Vergleich liefert die Abbildung von Öl vor dem Hauptsitz in Winterthur mit den bei Badura abgebildeten Arbeiten in der grünen Natur. (Badura-Triska, 2000). S.22, 23.

⁶⁹Aufgrund welcher Bildmaterialien die Kunstkommission sich für den Ankauf entschieden hat, konnte nicht rekonstruiert werden. Der Ankauf war aber mit Sicherheit, wie oben erwähnt, zunächst für die Wiese hinter dem Firmenhauptsitz gedacht.

⁷⁰Laien ohne Kenntnisse.

⁷¹Nur in zwei Einträgen wurden kunstfremde Bezeichnungen gewählt.

⁷²Die Wirkungswörter beschreiben den (ästhetischen) Eindruck, den Form und Farbe des Werkes auf den Betrachter bewirkt haben und verweisen auf keine (ausserbildlichen) narrativen Inhalte. Wesentlicher, formaler Unterschied zu den E-Mails und damit Grund für die unterschiedlichen Rezeptionsmuster in den beiden Plattformen zum Alltagsdiskurs besteht in der Zeitspanne, während der Stellung zur Arbeit von Franz West genommen werden konnte: auf dem Intranet, ortsunabhängig, von den Mitarbeitenden über einen längeren Zeitraum hinweg; im elektronischen Gästebuch von Besuchern hingegen nur an einem der beiden Tage, an denen sie zur Besichtigung der Neueröffnung zu einem bestimmten Zeitpunkt vor Ort anwesend waren. Die Verfasser der E-Mails konnten sich auch mehrmals zu Wort melden und sich zusätzlich oder auch ausschliesslich auf bereits gemachte Einträge beziehen. Das Werk von West mussten sie dazu nicht (im Original) gesehen haben. Im Unterschied dazu entstand in den Gästebucheinträgen kein Dialog zwischen den einzelnen Schreibenden. Die Besucher äusserten kurz und knapp ihre Meinung oder ihren spontanen Eindruck und nahmen keinen Bezug auf andere, bereits gemachte Einträge.

explizit als Kunst gekennzeichnet⁷³, aber durch die negativen Wirkungswörter ähnlich wie in den E-Mails als solche gleich wieder verurteilt. Es entspricht nicht den tradierten und auch vermittelten ästhetischen Vorstellungen über ein Kunstwerk. Ein weiterer Faktor, der die negative Haltung gegenüber dem Werk möglicherweise reduziert hätte, ist der Standort, der in der Endphase von den Kennern zusätzlich nochmals modifiziert wurde, ohne die damit verbundenen, künstlerisch intendierten Konsequenzen zu bedenken: Das Werk war nicht nur für eine Wiese sondern auch zum Berühren gedacht, was durch den Wassergraben verunmöglicht wurde.

Stalder plante und realisierte gemäss seinen Aussagen ein „leichtfüssiges“ Objekt mit „Latenz zur schwankenden Bewegung“, das Schwanken solle in den Gedanken der Betrachter stattfinden und sei effektiv nur durch „aggressive Absicht“ möglich.⁷⁴ Erst durch mehrmaliges Betrachten würden die Werke verständlich. Stalder beschäftigt sich in seinem künstlerischen Schaffen mit der subjektiven Wahrnehmung und deren Umsetzung in Kunst. In seinen Werken verarbeitet er Reaktionen aus Alltagserfahrungen.⁷⁵ Bei dieser Arbeit reflektiert er gemäss seinen eigenen Aussagen Kindheitserlebnisse, die er zum Kunstwerk transformiert. Der Laie ohne Kenntnisse, der die „Funkelnde Doppelung“ beschädigte, hat mit dem Kunstwerk ganz im Sinne des Künstlers ein Spielzeug assoziiert. Die vom Künstler intendierten, in einem evozierten Ideenraum ausgelösten Gedanken setzte er durch den physischen Akt des Berührens in die Tat um, analog möglicher Erfahrungen im Alltag (Kindheit). Der Mitarbeitende hat die dem Kunstwerk zugrundeliegende Idee intuitiv richtig verstanden, die zugrunde liegende und assoziierte Idee aber nicht als künstlerisches Konzept akzeptiert, sondern in die Tat umgesetzt, das Kunstwerk wie ein reales Spielzeug verwendet und beschädigt.

„Lebenshunger und Todespräsenz“ in Zusammenhang mit persönlichen existentiellen Ängsten prägen Dislers Schaffen.⁷⁶ Diese Anliegen erfassen die Rezipienten ebenfalls intuitiv korrekt; „Hässliches“ wird von ihnen aber nicht als „kunstwürdig“ erachtet.

Ähnlich ergeht es den Arbeiten von Fivian, Burkhard und Hess, die von den Laien ohne Kenntnisse aufgrund des assoziierten Inhalts abgelehnt werden. Während Fivian und Burkhard mit ihren gegenständlichen Arbeiten gestalterische Anliegen und Wahrnehmungsfragen thematisieren, spielen bei Hess verfremdete, narrative Inhalte eine wichtige Rolle. Er schafft, oft mit direkt auf die Wand applizierten Klebestreifen, ungewohnte Kompositionen, die sich aus an sich unterschiedlichen und verfremdeten Bildelementen zusammensetzen und damit zu neuen Seherlebnissen führen.⁷⁷ Von Hess selber wurde die „Lesart“ seines Werkes in Thalwil als Banküberfall durch die Laien ohne Kenntnisse nie kommentiert. Ob sie intendiert war oder nicht, kann nicht

⁷³Siehe dazu auch das hier anschliessende Kapitel zu den Kennern.

⁷⁴Siehe das Kapitel 2.1.1 auf Seite 97.

⁷⁵Siehe: (Zollikofer, 1998).

⁷⁶Siehe: (Meier, 2004).

⁷⁷Siehe: (Eppelbaum, 2011).

beantwortet werden, würde aber durchaus in Hess' künstlerisches Schaffen passen: Zwischen die serielle Aneinanderreihung von Malern hätte sich hier ein Bankräuber eingeschlichen. Die Betrachter haben diesen erkannt und als kunstunwürdiges Motiv für Bank und Kunden befunden, was Anlass zu Reklamationen und schliesslich zur Demontage führte.

Die Laien ohne besondere Kenntnisse reagierten auf die Arbeit von Hess intuitiv „richtig“ - im Sinne der Kunstschaffenden und des Kunstwerks - ihr Urteil aber fällt „statisch“ und negativ aus, da die spontanen Assoziationen nach (rationaler) Reflektion und Hinterfragung nicht ihren - als unabdingbar erachteten - Erwartungen analog zu klassischen Rezeptionskategorien entspricht.

2.3 Ambivalente Rezeptionsweise: Dilettantismus und Kennertum

Die Kenner, definiert als gesonderte Laiengruppe, berufen sich in ihrem Urteil zur Arbeit von Franz West auf die Spezialisten; sie zweifeln den Kunstsinn und -wert der Arbeit nicht an und erweisen sich damit offen gegenüber Neuem. Die Erwartungen an die Kunst, vorformuliert im Wettbewerbsprogramm in Anlehnung auch an die Beratung der Spezialisten, werden für die Kenner vollumfänglich eingelöst. Im eigenständigen Handeln, Reden und Entscheiden hingegen erweisen sich die Kenner bei West als wesentlich weniger offen. Zur Bezeichnung der Arbeit verwenden sie - im Unterschied zu den Spezialisten - ausschliesslich fachlich korrekte neutrale Bezeichnungen⁷⁸ wie „Skulptur“, „Kunstwerk“ oder den Originaltitel. Damit verorten die Verfasser das gesehene Werk klar und unmissverständlich als Kunst, treten als sachliche Vermittler auf und zollen dem Kunstwerk gegenüber (distanzierten) Respekt, ohne es weiter ein- oder zuzuordnen. Der oft zitierte Projektleiter CR lässt sich in den Interviews und Reden zu keinen eigenen, von ihm gelobten kunstfremden Assoziationen in Zusammenhang mit der Arbeit von West hinreissen.⁷⁹

Die Wahl eines bereits existierenden Werkes⁸⁰, dessen Platzierung nicht auf einer Wiese sondern in Betonumgebung sowie dessen Isolation im Sinne auch einer (konventionellen) musealen Erhöhung durch einen Wassergraben erweisen sich schliesslich als fatale Fehler. Durch die Iso-

⁷⁸Auch die Rezeptionsmuster der Laien ohne Kenntnisse in den Gästebucheinträgen weisen ausschliesslich korrekte Bezeichnungen auf. Zur fachlich neutralen Bezeichnung kommen dort aber wertende Wirkungswörter hinzu, die hier gänzlich fehlen.

⁷⁹Diese „Neutralität“ in den Rezeptionsmustern ist auch im Zusammenhang und in Abhängigkeit von publizistischen Formaten wie beispielsweise Jurybericht, Wettbewerbsprogramm oder Medienmitteilung, deren Aufgabe in der sachlichen Informationsübermittlung besteht, zu sehen. Dies trifft auch für die Kenner/Spezialistendiskurse zum Fallbeispiel Nic Hess zu, die hier aufgrund der Knappheit nicht weiter erläutert werden.

⁸⁰Bereits in der Medieninformation wird darauf hingewiesen: „Wir wollten keine Kunst von der Stange kaufen und einfach irgendwo (...) aufstellen“. CR in „gdziitig“. Genau dies wurde aber hier bei West gemacht. Siehe das Unterkapitel 1.2.4 auf Seite 74.

lierung/Erhöhung und damit Kennzeichnung von etwas Besonderem und Einzigartigem⁸¹ - konventionell und so wie es der Grundhaltung auch der „populären Distanzierung“ eigen ist - ging die konzeptuelle Grundidee, Kunst als Annäherung an das Publikum, verloren. Das gesamte Kunstprojekt wird hier wiederum wie bei der „populären Distanzierung“ als Wahrzeichen der Firma, als Verkörperung der Firmenphilosophie aber im Unterschied dazu als eigenständiger Bestandteil des Umbauprojektes rezipiert. Zufriedenheit über Standort und Wahl des Kunstwerkes von West wird explizit nur hier in den firmeninternen Texten der Kenner geäußert. Die Kenner haben sich im Fallbeispiel West auf das Urteil der Spezialisten berufen, weitere Schritte insbesondere betreffend die definitive Auswahl und auch die Platzierung aber falsch eingeleitet. Ihr eigenständiges Agieren kann mit demjenigen der im Hauptteil I beschriebenen Dilettantentum⁸² verglichen werden. Tschudi hatte hierbei ebenfalls auf die Gefahren des Dilettantismus hingewiesen.⁸³ Obschon die Kenner im Fallbeispiel zu West die Ankaufsempfehlungen der Spezialisten befolgten und sich damit auch für eher unkonventionelle Kunstwerke entschieden, weisen sie in ihren eigenen Entscheiden eher Grundmuster der „populären Distanzierung“ und in ihren ausschliesslich formal sachlich formulierten Kunstbeschreibungen Grundmuster der emotionslosen „populären Ästhetik“ auf.

2.4 „Ästhetische/konzeptuelle Distanzierung“: Minderheit, Spezialisten, vereinzelt Laien ohne Kenntnisse

Die als „Codes“ definierten Rezeptionskategorien „Schönheit“, „Einzigartigkeit und Erhabenheit“, „Mehrheitsfähig- und Integrierbarkeit“ und dem „Wohle förderlich“ tauchen bei allen Laiengruppen in den Fallbeispielen grundsätzlich als affirmative Forderung für die positive Urteilsbildung auf. Bei den Spezialisten hingegen werden im Fallbeispiel West ausschliesslich „Einzigartigkeit“ und „Integrierbarkeit“ und nur in Zusammenhang mit der Architektur/Bau gefordert. Ein Vergleich mit kunstfremden Dingen wird hierbei in den Rezeptionsmustern der Spezialisten zwar angestellt. Es handelt sich aber nicht um eine Gleichsetzung wie in den Diskursen der Laien ohne Kenntnisse, sondern um ein Hilfsmittel zur Bezeichnung der Arbeit, die mit konventioneller Begrifflichkeit nicht fassbar ist. Es erfolgt keine statische Gleichsetzung zwischen Kunst und Leben („populäre Ästhetik“) und auch keine statische Adaption der für ein Kunstwerk definierten Rezeptionskategorien („populäre Distanzierung“). Die Rezeption ist offen: Die für alle Laiengruppen mehr oder weniger ausgeprägt gültigen Rezeptionskategorien wie beispielsweise „Schönheit“ können und sollen hier im Sinne eines künstlerischen Konzeptes

⁸¹siehe das Unterkapitel 1.2 auf Seite 128.

⁸²Siehe Fussnote 63 auf Seite 37.

⁸³Siehe die Kapitel 1 ab Seite 31 und 3 ab Seite 45.

auch umgestossen werden, ähnlich wie es auch Tschudis Minderheitspublikum bereits akzeptierte.⁸⁴ In wenigen E-Mails⁸⁵ zu West wird das Dargestellte/Kunstwerk ebenfalls selbstreflexiv, als Wirklichkeit aus der Sicht des Künstlers und/oder Manifestation künstlerischer Arbeit, eines Konzeptes, rezipiert. Dies erfolgt hier durch die Bezugnahme auf spezifische Eigenheiten von Form, Farben, Gestalt, Standort⁸⁶ ohne Alltagsbezüge, durch den Verweis auf andere Arbeiten/Ausstellungen des Künstlers im Sinne eines vergleichendes Sehen innerhalb des Schaffens des gleichen Künstlers⁸⁷ oder auch den expliziten Verweis auf eine mögliche Absicht des Künstlers/Werks.⁸⁸ Trotz der Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuordnung und der damit verbundenen Uneindeutigkeit, die Diskussionen zur Folge haben, fallen hier die Urteile durchaus positiv aus.

⁸⁴Die Kunstkritik der Spezialisten ist nicht Gegenstand dieser Arbeit und wird hier nur als Vergleich zu den spezifischen Laienäußerungen gestreift. Sitt/Ursprung zeigen innerhalb der Kunstkritik von Spezialisten ebenfalls zwei Tendenzen analog der hier getroffenen Unterscheidung von „statisch“ und „offen“ auf. Siehe dazu in der Einleitung die Fussnote 11 auf Seite xv.

⁸⁵Laien ohne Kenntnisse.

⁸⁶E-Mail 2, 11,16/14, 29.

⁸⁷E-Mail 3, 11.

⁸⁸Anregen der Phantasie. E-Mail 15.

3 Spagat zwischen „logischer Kontrolle“ und „emotionaler Willkür“

In den beiden vorangehenden Kapiteln wurde Vorstellungen von und Erwartungen an Kunst der Rezipienten in Abhängigkeit von der jeweiligen Zeit, Plattform und dem jeweiligen Kunstwissensstand auf den Grund gegangen und nach eher „statischer“ beziehungsweise „offener“ Beurteilung eingeteilt. Ein Thema, das es hier noch gesondert zu thematisieren gilt, ist das „Gefühl“: Die intuitive, emotional geprägte Reaktion, die beispielsweise bei den Laien ohne Kenntnisse zur Arbeit von West erfolgte und die sie ablehnten. Unabhängig vom Betrachter und vom Kunstwerk tauchte in Zusammenhang mit dem Bedürfnis nach Verständlichkeit auch der Wunsch auf, die evozierten, empfundenen Gefühle zu verstehen. Eine mögliche Erklärung dafür kann in der einseitigen Ausrichtung des offiziellen Schulunterrichts gefunden werden: Hier stehen Wissenserweiterung und Übungen zum logischen Verständnis der Welt und Erlernen entsprechender Regeln an oberster Stelle und prägen die Denkweise der Schüler.⁸⁹ Gefühlsäusserungen finden und fanden - da (scheinbar) willkürlich - meist keinen Platz; so galten beispielsweise spontane Skizzen bereits im frühen, privaten Kunstunterricht des Bügertums als minderwertig.⁹⁰

Wurden Gefühle schliesslich im Unterricht vermehrt auch befürwortet, waren diese streng gekoppelt an die bis ins späte 20. Jahrhundert dominierenden Vorstellungen einer Kunst, wie sie Tschudi als „Studierstubenästhetik“ kritisierte⁹¹ und wie sie in Analogie dazu als Rezeptionskategorien definiert wurden.⁹² Tschudi wies bereits auf die Problematik der rein didaktischen Kunsterziehung, die zusammen mit den öffentlichen Sammlungen „(...) die künstlerische Bildung der grossen Menge, das ästhetische Verständnis, heben“ sollte, hin: Man erreiche damit zwar, dass die „Fähigkeit für edlere Genüsse“ gesteigert werde. „Der wahren Kunst“ aber werde damit nicht geholfen.⁹³ Die persönlichen Empfindungen gegenüber Kunst blieben - trotz der hier aufgezeigten ersten frühen Skepsis - im Kunstunterricht an der Schule grundsätzlich der Logik untergeordnet. Diese Hochachtung der Schulung führt aber, so Tschudi speziell über den Dilettanten, zum „Verkennen der eigentlich produktiven Kräfte“, die nicht einfach reglementarisch lehr- und lernbar seien. Kunst und Können seien nicht einfach gleichzusetzen.⁹⁴

⁸⁹Der Drang nach Normen und Verbindlichkeiten konnte bereits vor und mit der Veröffentlichung der Kunst an den unterschiedlichen Standpunkten der Spezialisten festgemacht werden. Siehe das Kapitel 1 auf Seite 31.

⁹⁰Siehe dazu Rousseau über die Strichmännchenzeichnungen seines Zöglings, Fussnote 119 auf Seite 45.

⁹¹Siehe dazu auch das Kapitel 1 ab Seite 125 sowie das Kapitel 3 ab Seite 45.

⁹²Insbesondere die Erwartung nach „Schönheit“ wurde dabei im Kunstunterricht gefördert. Im offiziellen Zeichenunterricht sollte beispielsweise nach Ruskin der Blick fürs Schöne geschult werden. Siehe Fussnote 123 auf Seite 46.

⁹³Siehe Fussnote 126 auf Seite 47.

⁹⁴Ibid und (Tschudi, 1912). S.74.

Diese Erkenntnis lässt sich auf das künstlerisch nicht selber aktive Laienpublikum übertragen, das Kunst rational verstehen will: Die Mehrheit aus allen Laiengruppen in den Fallbeispielen berufen sich im Sinne der allgemeinen Verständlichkeit auf die in dieser Untersuchung als Rezeptionskategorien definierten Vorstellungen. Einem Kunstwerk gegenüber empfundene Gefühle und Reaktionen führen nur dann zu einem positiven Kunsturteil, wenn sie mit diesen institutionalisierten und verinnerlichten Erwartungen im Einklang stehen. Dadurch werden sie logisch und akzeptierbar.

Gerhardt Kapner thematisiert die Abneigung gegenüber ungewohnten Gefühlen und Unbekanntem, indem er in seiner Diskussion zum Museumsbesuch als eine mögliche Kunstvermittlungsform zwei „sozial bedingte Schwellenängste“ erwähnt.⁹⁵ Während die erste Angst das Betreten eines Museums an sich meint, beschreibt er mit der zweiten Angst die Schwierigkeit, einen Zugang zu Kunstwerken zu finden, die nicht eindeutige Inhalte und Werte zeigen und auch nicht mit dem eigenen Erfahrungsschatz in Beziehung stehen. Dazu brauche es Offenheit und legitimes Interesse am eigenen Gemüt, um auch Farben, Formen und Kompositionen auf sich wirken zu lassen, um Mehrdeutigkeit zuzulassen und um sich dem Fremden und Unbekannten gegenüber nicht zu verschliessen. Die Ursache beider Schwellenängste liegt nach Kapner in der „sozialen Kontrolle“, die es insbesondere dem Arbeiter nicht erlaubt, Kunstmuseen überhaupt zu besuchen beziehungsweise irrationale Regungen vor Kunstwerken zuzulassen.⁹⁶ Das Bedürfnis nach Verstehen-Können im Sinne einer rationalen Ein- und Zuordnung des Gesehenen an Bekanntem und Gelerntem unter Ausschluss von ungewohnten Gefühlen konnte in den Fallbeispielen bei allen Laiengruppen, die Kunst „statisch“ betrachten und beurteilen, festgestellt werden. An Stelle der „sozialen Kontrolle“ kann hier, unabhängig vom jeweiligen sozialen Stand, von einer „logischen Kontrolle“ gesprochen werden, die das Verhalten und Denken der Laien „rational“ prägt: Die Laien ohne Kenntnisse im Fallbeispiel West trauen ihren eigenen spontanen - vermeintlich kunstunwürdigen - Reaktionen nicht. Die kunstfremden Fachleute

⁹⁵(Kapner, 1982). S.40. Die Diskussion zu Formen der Kunstvermittlung führt Gerhardt Kapner hierin, indem er drei Modelle der Kunstvermittlung und entsprechende Verhaltensmuster des Publikums im Massenzeitalter, ab dem späten 19. Jahrhundert, definiert: Dem ältesten und hier erwähnten Modell ordnet Kapner Museen und andere Kunstinstitute zu, die eigens gegründet wurden, um „klassische“ Kunst zu verbreiten und einem breiteren Publikum den Zugang zu ermöglichen. Die Problematik und das Scheitern dieser Verbreitungsversuche sieht Kapner in den sozialen Unterschieden des Publikums, insbesondere in der Arbeiterschicht, respektive in deren sozial bedingten Schwellenängsten. Das zweite Modell betrifft die Vermittlung der Kunst für die Mehrheit mittels neuer Instrumenten der Massenmedien, die ihrerseits selber neue Formen von Kunst, die Populärkultur (Radio, TV, Kino), generieren und den Rezipienten integrieren. Diese Massenmedien seien aber wie die Museen auch nicht für alle da, sondern beherrschen nur alle. Das dritte Modell schliesslich ist ein Plädoyer für eine alternative Kunst, die den Rezipienten zum Produzenten macht, Kunst von Laien, nicht als Hobbykunst zu verstehen, sondern als „künstlerische Artikulation der Interaktion von Gesellschaft selber.“ Ibid. S.129. Kapner spricht sich für die parallele Umsetzung aller drei Modelle aus, um Synergien zu schaffen.

⁹⁶Kapners Verhaltensmuster der Arbeiter lässt sich mit Bourdieus „populären Ästhetik“ vergleichen, die er ebenfalls speziell für die Arbeiterschicht nachweist.

stützen sich ausschliesslich auf ihre berufsspezifischen Regeln als Kriterien, um über Kunst zu reden/urteilen. Dabei wird das Kunstwerk als alltägliches Objekt im fachlich definierten Kontext wie beispielsweise baulicher Sicherheitsvorschriften⁹⁷ oder Versicherungsfragen⁹⁸ und nicht speziell als Kunst rezipiert. Die Kenner im Fallbeispiel West stützen sich nicht auf „kunstfremde“ Regeln, sondern berufen sich auf die Empfehlungen der Spezialisten, was das eigene Denken, Fühlen und Entscheiden in Kunstangelegenheiten hemmt. Das Kunsturteil der Spezialisten wird unreflektiert übernommen. Eigene Aussagen zu empfundenen Gefühlen und ästhetischen Empfindungen werden - im Unterschied aber zu den Spezialisten - nicht geäussert. Spätere, selbst getroffene Entscheide der Kenner zur Platzierung der Arbeit stehen aus diesem „Erfahrungsmangel“ heraus nicht im Einklang mit den Anliegen von West oder den Spezialisten sondern mit den eigenen, konventionellen Vorstellungen von Kunst als etwas Erhabenes und nicht zu Berührendes im Sinne der „statischen“ Rezeption.

Dieses Phänomen der „logischen Kontrolle“ zeigt sich an einem weiteren Fallbeispiel: Die Verfasserin⁹⁹ dieser Arbeit führte 14-täglich mit einem Kunstkommissionsmitglied¹⁰⁰ Kunstankaufssitzungen durch. Das Schwergewicht der Sitzung lag im Betrachten von Kunstwerken, die als Kaufangebot von Kunstschaaffenden und/oder Galerien vorlagen. Das Kunstkommissionsmitglied äusserte sich einmal ganz spontan zur Wirkung, die eine Arbeit bei ihm ausgelöst hatte. Als es aufgeklärt wurde, dass seine Äusserungen genau der Intention des Kunstschaaffenden entsprach, meinte es erstaunt: „Jetzt habe ich gedacht, Kunst hätte nichts mit den Gefühlen zu tun, nun sind diese doch wichtig.“ Diese Reaktion zeugt von der seit der Kindheit und Schule wirksamen Haltung, nichts falsch zu machen, alles rational zu verstehen und deshalb spontan emotionalen - irrationalen und damit unerklärbaren - Regungen nicht zu trauen.¹⁰¹ Auch der Wunsch nach klaren Regeln lässt sich beim erwähnten Kunstkommissionsmitglied darin erkennen, dass es sich auf Vorgaben von Spezialisten stützt und nicht den eigenen Empfindungen traut: An Kunstmessen und Galerien führte es stets eine Künstlernamensliste mit Ankaufsempfehlungen von Spezialisten mit sich und tätigte Ankäufe danach.¹⁰² Solange die Kaufentscheide auf die Empfehlungen der Spezialisten abgestützt werden, kann diese Vorgehensweise

⁹⁷Stalder.

⁹⁸West.

⁹⁹Spezialistin.

¹⁰⁰Das hier beschriebene Kunstkommissionsmitglied hatte zunächst eine Berufslehre absolviert und auf dem zweiten Bildungsweg schliesslich einen Hochschulabschluss erlangt. Es war zunächst Laie ohne Kenntnisse und wurde im Laufe der Zeit durch seine Funktion in der Kunstkommission allmählich zum Kenner.

¹⁰¹Siehe das Unterkapitel 2.3 auf Seite 141.

¹⁰²In einer firmeninternen Liste, einer „Favoritenliste“, wurden für die Kunstsammlung interessante Kunstschaaffende, jeweils kategorisiert nach regionaler, nationaler und internationaler Bedeutung, zusammengestellt und zusammen mit einem externen Spezialisten laufend aktualisiert. Betreffend Technik gab es keine Einschränkung, im Vordergrund stand der Innovationsgehalt der Werke und die Aktualität der Kunstschaaffenden.

im Sinne der Kunst funktionieren. Nicht vorbereitet im Sinne einer „offenen“ Rezeption ist das Kunstkommissionmitglied - sowie der Kenner bei West - aber, wenn es eigenen, nicht eindeutig definierbaren Gefühlen trauen oder Kunstentscheide selber treffen soll.

Gänzlich emotionale Offenheit ohne jegliche Vorgaben und Hilfestellungen birgt die Gefahr in sich, zu beliebigen und willkürlichen Kunsturteilen - insbesondere bei Laien ohne Kenntnisse - zu führen, wie mit dem Beginn der Moderne¹⁰³ aufgezeigt werden konnte. Das Gegenteil wiederum, die totale Negation von Gefühlen, wie es im Schulunterricht lange der Fall war und heute noch ist, kann ähnliche Konsequenzen haben: „In einer vernunftsgeliteten Gesellschaft nehmen Gefühle bestenfalls im letzten Rang des *theatrum mundi* Platz (...). Das führt aber nicht zum Verschwinden, sondern im Gegenteil zur Ausuferung der Emotionen. Was keinen festen Platz hat, macht sich überall breit, in unserer gesamten Spass- und Wutgesellschaft.(...)“¹⁰⁴ Der Spagat zwischen einseitiger formalistischer „logischer Kontrolle“ und „emotionaler Willkür“ zur Förderung des (hier speziell untersuchten zeitgenössischen) Kunstverständnisses ist unabdingbar und mit einem nicht zu unterschätzenden Kraftaufwand verbunden. Damasio betonte, „(...) dass das Gefühl im mindestens Fall den Verstand unterstützt und sich im besten Fall im Dialog mit ihm befindet.“¹⁰⁵ Und an anderer Stelle: „(...) sogar wenn sich die Vernunftstrategien in den Entwicklungsjahren ausgebildet haben, hängt ihre wirksame Anwendung wahrscheinlich in beträchtlichem Masse von der steten Fähigkeit ab, Gefühle zu empfinden.“¹⁰⁶ Gefühle und Denken stehen damit auch speziell bei ästhetischen Erfahrungen in einem Wechselspiel zueinander und die Emotionen müssen entsprechend auch in der Kunstvermittlung und damit bei Untersuchungen zur (ästhetischen) Wahrnehmung (wieder) berücksichtigt werden. Unterdessen kann nämlich auch „die Ausgrenzung der Emotion als ideologieverdächtig und irrationales Element in der Kunstpädagogik als überholt gelten. (...) das Fühlen bedarf der Reflexion als Ergänzung, nicht als Korrektiv, denn das Denken muss die Tiefe des Gefühls ausloten und das Gefühl muss die Richtigkeit des Denkens bewerten.“¹⁰⁷ Durch die Überarbeitung des Lehrplans nach 1991 erfolgte mit gewissem Vorbehalt eine offenere Zulassung und Förderung der eigenen Phantasie im Kunstunterricht. Durch institutionalisierte, gemeinsame Ausstellungsbesuche werden

¹⁰³Die Verlagerung des Kunstschaffens auf Themen aus dem jeweils aktuellen Umfeld und Gefühle sowie Veröffentlichung der Kunst hatte mit dem Beginn der Moderne zu einem „Allerweltschmack“ und zu einem „Subjektivismus der Gefühle“ geführt. Durch erneute Eingrenzung der zur Kunstbeurteilung Befähigten sowie durch (erneute) Reglementierungen im Zeichenunterricht sollte der damit entstandenen Willkürlichkeit rund um die Kunstbetrachtung und -beurteilung wieder Einhalt geboten werden. Siehe dazu das Kapitel 1 ab Seite 31.

¹⁰⁴(Herding und Stumpfhaus, 2004). S.8ff.

¹⁰⁵So Damasio 2012 im Vorwort in der Neuauflage zu seinem 1994 erstmals erschienen Buch. (Damasio, 2012), S.V.

¹⁰⁶(Damasio, 2012), Erstauflage 1994. S.12.

¹⁰⁷(Vetter, 2010). S.209f. Vetter geht so weit, dass er „Emotion“ mit „Kognition“ gleichsetzt, wenn mit „Kognition“ nicht bloss die „formale Logik“ gemeint ist. Ibid. S.208.

neue, emotionale Denk-Freiräume geschaffen, wie sie bei der „ästhetischen/konzeptuellen Distanzierung“ wichtig sind. Mit dem Hinweis im gleichen Lehrplan, dass der Unterrichtsbereich „Gestaltung und Musik“ nicht zum Ausleben von Gefühlen und als Selbstzweck zu bloßem Vergnügen diene, ist man sich der Gefahr von Willkür wohl bewusst.¹⁰⁸

3.1 Ungewohntes durch Gewohntes vermitteln

Zeitgenössische Kunst erfindet sich stets neu, hinterfragt Konventionen und bricht mit Gewohnheiten.¹⁰⁹ Das Laienpublikum wünscht keine Ungewissheiten, sondern will sehen, was es schon kennt. Es stellt sich die Frage nach einer geeigneten Vermittlung, durch welche die Betrachter ein Vertrauen in die evozierten (ungewohnten) Gefühle aufbauen und die gleichzeitig dem Gehalt des Kunstwerkes gebührend Rechnung trägt.

In den meisten Fallbeispielen bestand die Vermittlung vorwiegend einseitig in der Weitergabe von Wissen: Beschriftungen, Informationsblätter und Führungen sollen die Betrachter aufklären und informieren. Diese müssen gewillt sein, sich diese Informationen anzueignen, was sie nach ersten, negativen Gefühlen, oft nicht tun. Wenn doch, ändern sie ihr Urteil selten, denn das käme einer falschen Antwort in der Schule gleich. Das Auflegen eines Gästebuchs und die Eröffnung einer Intranetseite zur Kunst in Winterthur hingegen ermöglichte es den Rezipienten, ihre Gefühle spontan zu äussern. Die Problematik bestand darin, dass die Laiendiskussionen auf dem Intranet ins Willkürliche ausufernten. Die Kenner¹¹⁰, die die Seite lanciert hatten, beantworteten keine Fragen und nahmen auch nicht an den Diskussionen teil. Die E-Mail-Verfasser wurden mit ihren für sie undefinierten ästhetischen Empfindungen und Fragen alleine gelassen.

Kunst soll weder willkürlich zu einer beliebigen Jeder-Kann-Mitmachen und -Mitreden Gefühls-Angelegenheit noch zu einer blossen Wissensangelegenheit verkommen. Hoppe betont entsprechend die Notwendigkeit sowohl der „ästhetischen Vermittlungsarbeit“ als auch einer „diskursiven“- beides erfolgte in den Fallbeispielen sehr rudimentär oder gar nicht - und verweist dabei auch auf die vorherrschende „Spannung zwischen Wissensvermittlung und ästhetischer Aneignung.“¹¹¹ Eva Sturm beschreibt die Kunstvermittlung als ein „Übersetzungsunternehmen“, bei dem es wichtig sei, in Abhängigkeit von Ort, Zeit und Personen, das Publikum miteinzubeziehen, zu aktivieren, zum Denken anzuregen und ihm nicht einfach nur Wissen zuzuwerfen.¹¹² Die Förderung des subjektiven, ästhetischen Empfindens in Kombination mit Wissensvermitt-

¹⁰⁸Siehe dazu die Fussnote 142 auf Seite 49.

¹⁰⁹Siehe das Kapitel 2 ab Seite 39ff.

¹¹⁰Laien. Kunstprojektleitung.

¹¹¹“(Hoppe-Sailer, 2003). S.14ff.

¹¹²(Sturm, 2003). S.94.

lung und -erweiterung erscheint überzeugend; es stellt sich hier die Frage nach einer geeigneten Form, die dem Rezipienten auch Ungewohntes und Unlogisches näher bringt: Bereits der französische Bildhauer Etienne-Maurice Falconet betonte, dass das Gefühl für ein Kunsturteil nicht ausreichend sei; die „Vergleichung“ war für ihn die Methode, um zum „objektiv Richtigen“ zu gelangen¹¹³ und Abbé Du Bos verwies auf die Wichtigkeit des vergleichenden Sehens.¹¹⁴ Der Künstler Stephan Willats beruft sich für eine erfolgreichen Vermittlung von ungewohnten Seherlebnissen ebenfalls auf den Vergleich und konkretisiert, was denn verglichen werden soll:

„Es steht zu erwarten, dass das Publikum, wenn es mit einer völlig anderen Auffassung von einer Kultur konfrontiert wird, die es selbst als normal ansieht, an einer Bewusstseinsänderung eher gehindert wird. Wenn das Kunstwerk jedoch als Sequenz präsentiert wird, die zunächst jene Aspekte der künstlerischen Konzeption vermittelt, die den Vorstellungen des Publikums am nächsten sind, und erst dann radikaleres kognitives ‚Gelände‘ betritt, verfügt das Publikum über einen Zugang zum Kunstwerk und wird Schritt für Schritt an schwierigere Konzepte herangeführt. Die Sequenz wechselt allmählich vom Normalen zum Andersartigen über, was zugleich bedeutet, dass der Künstler herausfinden muss, welches die Vorstellungen des Publikums wirklich sind. Im Hinblick auf die Sprache, die Bedeutung transportieren soll, ist eine unkomplizierte Herangehensweise gefordert: Entweder werden Sprachkodes weiterverwendet, die der gesamten Kultur gemeinsam sind (falls die soziale Zusammensetzung des Publikums nicht bekannt ist), oder man verwendet gruppenspezifische Codes und Erfahrungen (falls man mit spezifischen Gruppen arbeitet).“¹¹⁵

Für die Vertreter der kunstfremden „Fachdiskurse“ in den Fallbeispielen können „gruppenspezifische Codes“ beispielsweise Vorstellungen aus dem Sicherheits- oder Versicherungswesen sein. Für alle anderen Laiengruppen, deren (soziale) Zusammensetzung insbesondere im (halb-) öffentlichen Raum heterogen ist, sind keine „gruppenspezifischen Codes“ definierbar. Als gemeinsame Grundlage können die in dieser Untersuchung aufgezeigten, insbesondere für die Laien relevanten Rezeptionskategorien im Sinne auch der „Studierstubenästhetik“ angenommen werden und, als allgemein bekannte „Sprachcodes“, das in der Schule vermittelte Denken im Sinne der „logischen Kontrolle“.

Ein Erfahrungsschatz an unterschiedlichen Sehmustern und damit ein vielfältigeres Bildreertoire kann durch gezieltes Aktivieren des vergleichenden Sehens aufgebaut werden. Dabei darf das Ungewohnte oder eher Unbeliebte nicht den Präferenzen der Rezipienten untergeordnet

¹¹³Siehe die Fussnote 28 auf Seite 33

¹¹⁴Siehe Fussnote 102, auf Seite 43.

¹¹⁵ (Willats, 1985). S.154.

werden. Der Betrachter soll vielmehr gleichzeitig einem den konventionellen Rezeptionskategorien entsprechenden Kunstwerk und einem diesen eher widersprechenden „ausgesetzt“ und damit auch vertraut gemacht werden. Es muss sich zudem in beiden Fällen um Kunstwerke handeln, die von den Spezialisten als qualitativ hochstehend anerkannt sind. Emotionen und Neugier werden geweckt, aber nicht ins Willkürliche abgelenkt, sondern durch das aktivierte vergleichenden Sehen zwischen den verschiedenen, vorgegebenen Werken hin und her gelenkt und als Erfahrung abgespeichert. Dabei auftauchende Fragen können durch begleitende Informationsmaterialien oder auch gezielte Gespräche beantwortet werden. Je grösser das Repertoire an Sehmustern ist, auf das der Betrachter schliesslich zurückgreifen kann, desto eher akzeptiert er auch ungewohnte ästhetische Sehweisen und umso spontaner kann auch ein fundiertes Kunsturteil gefällt werden.

Von der Verfasserin dieser Arbeit selber wurde dieses Vorgehen 2010 an einer Lehrveranstaltung an der Pädagogischen Hochschule in Chur zum Thema „ästhetische Urteilskraft“ erprobt: Den zukünftigen Lehrern und Kindergärtnerinnen wurde eine Abbildung von einem bekannten und einem unbekannten Kunstwerk vorgelegt: die „Gotthardpost“, 1874 von Rudolf Koller in Öl gemalt, und das „Greenhorn“, eine Fotografie einer Inszenierung eines Harleyfahrers, von Olaf Breuning aus dem Jahr 1999. Es wurde davon ausgegangen, dass die bekannte „Gotthardpost“ von der Mehrheit gegenüber dem „Greenhorn“ bevorzugt würde. Mit folgenden Aufgabenstellungen mussten die Studierenden zunächst ihren Vorlieben auf den Grund gehen und danach beide Werke unter einem einzigen, selbst gesetzten Titel positiv vermarkten: 1. Ordnen Sie den beiden Bildern je fünf Substantive und fünf Adjektive zu. 2. Hierarchisieren Sie nun die Stichwörter (5= sehr wichtig, 4= weniger etc. bis 1= unwichtig). 3. Begründen Sie in drei bis vier aussagekräftigen Sätzen für jedes Bild Ihr favorisiertes Stichwort. 4. Sie haben den Auftrag, die Kunstwerke in einer Galerie auszustellen. Wählen Sie einen Titel, der beiden Bildern gerecht wird und formulieren Sie einen Kommentar dazu (mit Hilfe der Antworten aus 1 bis 3), der potenzielle Käufer motiviert, beide Kunstwerke zu kaufen. Besorgen Sie sich auch notwendige Hintergrundinformationen zu den beiden Künstlern. Damit wurden die Studierenden gezwungen, sich mit dem Werk - trotz den gegenüber der Fotografie geäusserten eher negativ empfundenen Gefühlen - auseinanderzusetzen. Sie wurden durch die gleichen Fragestellungen zu zwei unterschiedlichen Werken gelehrt, vergleichend zu sehen und ihre ästhetischen Erfahrungen mittels zusätzlichen selbst recherchierten Hintergrundinformationen zu verstehen.

Das vergleichende Sehen wird von Lena Bader ab dem 18. Jahrhundert festgemacht und als vermeintlicher „Königsweg“ der (Kunst-)Wissenschaft auch kritisch durchleuchtet. Für das Sehen als „Bildungsmittel der Schule“ unterscheidet sie zwischen „sehen lernen“ und „sehen lehren.“¹¹⁶ Insbesondere das „Sehen Lehren“ bemängelt sie in der Kunstvermittlung. Das betrachten und

¹¹⁶(Bader, 2010). S.18-42, vor allem S. 22-33. Durch das Vergleichen zwischen Werken erhält das Sehen als Körperbewegung eine positive Dynamik. Ibid. S.35.

vergleichen Müssen zweier oder mehrerer Kunstwerke unterschiedlicher Art, wie es die Studierenden im Fallbeispiel von Chur als Aufgabe gestellt bekamen, ist eine mögliche Form des „Sehen Lehrens“. Kunst soll nicht einfach betrachtet und für gut oder schlecht befunden werden, sondern das Sehen muss angeleitet - beispielsweise durch gezieltes aktiviertes Vergleichen - werden. Am Ende der Veranstaltung waren die meisten Studierenden immer noch mehr von der „Gotthardpost“ angetan, das „Greenhorn“ aber wurde als Kunstwerk respektiert und nicht mehr nur „statisch“ verurteilt.

4 Ausblick: Chancen und Risiken eines „gemeinsamen“ Kunstverständnisses

Um ein weiteres historisches Beispiel zu skizzieren, sei auf den Laien, Kenner und Dilettanten Adolf Hitler verwiesen. Sein Kunstverständnis stand in verheerendem Kontext und basierte ausschliesslich auf einem streng vorgegebenen „gruppenspezifischen Sprachkode.“¹¹⁷ An der Spitze kultureller Bemühungen stand ausschliesslich „der autoritäre Wille“ als der zu allen Zeiten „grösste Auftraggeber“. Dieser „schafft (...) nicht nur die allgemeine Voraussetzung für diese kulturellen Leistungen, sondern er war ihr Formgestalter. Je gewaltiger die Autorität (...) in Erscheinung trat, um so grösser konnten auch die menschlichen Kulturleistungen sein.“¹¹⁸ Mit seiner ablehnenden Haltung gegenüber der Avantgarde und mit der Förderung volksnaher Kunst traf er beim Volk auf grossen Zuspruch, womit er diesem deshalb gefahrlos Mitspracherecht zubilligen konnte: Das Volk sei es, das „von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird.“¹¹⁹ In Hitlers Kunstverständnis lassen sich weitere Parallelen sowohl zur definierten „populären Ästhetik“ und insbesondere auch zur „populären Distanzierung“ aufzeigen. Die dort definierten Erwartungen an Kunst sind in seinem Kunstverständnis in extremer Form - ideologisch im Sinne des Nationalsozialismus - anzutreffen: Beispielsweise das Evozieren von positiven Gefühlen mittels Visualisierung von Schönerem, für ihn äquivalent zu Wahrheit und Gesundheit. Unter Schönheit verstand Hitler grundsätzlich, wie auch Tschudis „Mehrheitspublikum“, Kunstwerke, die 1. die Realität täuschend echt, handwerklich korrekt, nach- und abbildeten und 2. positive Inhalte vermittelten. Voraussetzung dazu war, dass sie „ein wirkliches Bild des Seelenlebens sowie der angeborenen Fähigkeiten eines Volkes und nicht eine Verzerrung derselben zeichnet.“¹²⁰ Hitler setzte Kunst mit Richtigkeit, Wissen und Können gleich: In der Zeit seiner Entstehung solle das Kunstwerk einen Fortschritt und keinen Rückschritt verkörpern. Entsprechend müsse der Kunstschaffende auch mit dem aktuell in seinem kulturellen und geschichtlichen Umfeld Möglichen arbeiten und sich integrieren.¹²¹ Primitive Kunst könne folglich zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als hohe Kunst gelten, aber diese sei im

¹¹⁷Siehe Fussnote 115 auf Seite 149.

¹¹⁸Hitler, Adolf. „Die Rede des Führers.“ Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg. 9.9.1936. In: Völkischer Beobachter vom 11.9.1936. Zitiert in: (Hitler, 2004). S.108.

¹¹⁹Hitler, Adolf. „Programmatische Kulturrede des Führers.“ Rede zur Eröffnung der Grossen Deutschen Kunstausstellung in München.“. 18.7.1937. IN: Völkischer Beobachter vom 19.7.1937. Zitiert in: (Hitler, 2004). S.139.

¹²⁰Hitler, Adolf. „Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur.“ Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg. 11.9.1935. IN: Völkischer Beobachter vom 13.9.1935. Zitiert in: (Hitler, 2004).S.86.

¹²¹Hitler, Adolf. „Die grosse Kulturrede des Führers.“ Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg. 7.9.1937. IN: Völkischer Beobachter vom 9.9.1937. Zitiert in: (Hitler, 2004). S.158.

20. Jahrhundert keine zeitgemässe Ausdrucksweise mehr und folglich abzulehnen.¹²² Vergleiche zu Andersartigem und Ungewohntem erfolgten bei ihm nur im Sinne einer Verurteilung und Pathologisierung der jeweiligen Urheber.¹²³ Die Kunst soll, wiederum in Analogie der definierten Rezeptionskategorien, funktional dem Wohle dienen, bei Hitler explizit zum Wohle des Volkes und schliesslich des Staates; mittels Kunst solle „das allgemeine Selbstbewusstsein und damit aber auch die Leistungsfähigkeit der Einzelnen erhöht werden.“¹²⁴

Der im vorangehenden Kapitel erwähnte notwendige Erfahrungsschatz an unterschiedlichen Sehmustern war bei Hitler undenkbar. Ungewohntes und damit Unbeliebtes wurde im Sinne einer strikten Befolgung und einseitiger Auslegung der definierten Rezeptionserwartungen verboten.¹²⁵ Emotionen wurden hier in der Kunsterziehung im Sinne der Ideologie gezielt instrumentalisiert und manipuliert.¹²⁶

Nicht zuletzt durch ihre Omnipräsenz im (halb-)öffentlichen Raum und durch den partizipativen Aspekt trifft Kunst heute auf ein breites Publikum, das auf ein Mitspracherecht pocht.¹²⁷ Insbesondere dieses „Eindringen der Kunst in den Alltagsraum“, führt, gemäss Gamboni, zusätzlich „zum Ausschluss der Alltagsmenschen“. Denn durch die „Aufhebung der räumlichen Barrieren“ würde der „Unterschied zwischen Laien und Eingeweihten noch verstärkt.“¹²⁸ Handelt es sich um schwer verständliche¹²⁹ Kunstwerke, ist bei mangelhafter oder einseitiger Vermittlungsarbeit die Ablehnung prädestiniert. Sowohl Laien ohne Kenntnisse als auch Kenner können damit Kunstprojekte negativ beeinflussen oder zum Scheitern bringen.¹³⁰

Für das von der Verfasserin geleitete „Kunst am Gebäude“-Projekt in Sihlcity¹³¹, Zürich, hat

¹²²Siehe dazu: Hitler, Adolf. „Die grosse Kulturrede des Führers.“ Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg. 7.9.1937. IN: Völkischer Beobachter vom 9.9.1937. Zitiert in: (Hitler, 2004). S.155.

¹²³Siehe dazu: (Gockel, 2010).

¹²⁴Hitler, Adolf. „Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur.“ Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg. 11. September 1935. IN: Völkischer Beobachter vom 13.9.1935. Zitiert in: (Hitler, 2004). S. 89.

¹²⁵E-Mail-Schreiber 10 und 26 ziehen explizit einen Vergleich zwischen denjenigen E-Mail-Schreibern, die das Werk von West geradezu absolutistisch verurteilen und den Nationalsozialisten.

¹²⁶(Vetter, 2010). S.202ff.

¹²⁷Siehe zum Thema „Mitspracherecht“ auch das Kapitel 1.3 auf Seite 130.

¹²⁸(Gamboni, 2000) S.20ff.

¹²⁹Nicht den definierten Rezeptionskategorien entsprechend.

¹³⁰Als aktuelles Beispiel sei das bereits in der Einleitung erwähnte Projekt „Nagelhaus“ des Künstlers Thomas Demand nochmals angeführt, das 2010 von der Mehrheit des Zürcher Stimmvolks abgelehnt wurde. Auch der für 2014 in Zürich als Kunst im öffentlichen Raum bewilligte „Hafenkran“ aus dem Projekt „Zürich Transit Maritim“ stösst beim Laienpublikum auf wenig Wohlwollen.

¹³¹(sihlcity2007).

sich beispielsweise bewährt, dass als Träger für Kunstmotive- und -formen aus der Werbung bekannte Megaposters aus Vinyl gewählt wurden. Grossformatige Kunststoffbahnen, wie sie aus der Werbung mit Postern den Meisten bekannt sind, werden Kunstschaffenden zur künstlerischen Gestaltung zur Verfügung gestellt und über einen bestimmten Zeitraum an den Fassaden montiert. Nach zwei Ausstellungen von 2007 und 2008 kam 2009 eine Free Poetry Lesung und 2010 eine Performance hinzu. Die Laien ohne Kenntnisse¹³² waren nun auch bereit, sich mit diesen anspruchsvolleren Kunstprojekten auseinanderzusetzen. Als zusätzlich hilfreich für die Akzeptanz des Kunstprojektes im Aussenraum hat sich der - mit Vorbehalt - berücksichtigte Wunsch nach Mitspracherecht in Form von Integrationen der Laien im Entscheidungsprozess erwiesen.¹³³ Vertreter von Laien ohne Kenntnisse¹³⁴ sowie auch Kenner¹³⁵ sind in den Jurysitzungen immer dabei. Vor der eigentlichen Jurierung findet aber jeweils eine Vorauswahl durch drei Spezialistinnen¹³⁶ statt, sodass nur Projekte in die Endauswahl gelangen, die von den Spezialistinnen grundsätzlich gutgeheissen werden können. Eine „elitäre Minderheit“ hat damit eine Vorauswahl getroffen. Den Schlussscheid treffen die Kenner und die Spezialistinnen, während die Laien ohne Kenntnisse kein Stimmrecht haben. Sie können aber dank ihrer Integration in den Auswahlprozess, so die Erkenntnis aus der Praxis, ihre gegenüber ungewohnten Werken empfundenen, negativen Gefühle besser einordnen, fühlen sich nicht ausgeschlossen, können Fragen stellen, getroffene Entscheide nachvollziehen und weitervermitteln. Parallel dazu werden ihre visuellen Erfahrungen durch (zunächst noch) ungewohnte Sehmuster erweitert. Schliesslich haben sie auch die Gelegenheit, „kunstfremde“ Aspekte und Bedenken wie beispielsweise Sicherheitsfragen einzubringen. Der Spezialdiskurs zur Kunst findet damit vor, an und nach den Jurysitzungen, teilweise auch auf Ebene des Laiendiskurses, statt. Das Projekt Sihlcity wurde inzwischen, basierend auf diesem Konzept, für weitere fünf Jahre bis 2017 von den Geldgebern bewilligt.

Damit von Spezialisten ausgewählte (zeitgenössische) Kunst insbesondere für den (halb)öffentlichen Raum vom Publikum akzeptiert oder zumindest respektiert wird, ist, wie gesehen, ein aktiver, kontinuierlicher und nicht einseitig (rational) ausgerichteter (didaktischer) Aufwand nötig. Dabei müssen die Gefühle mitberücksichtigt werden, da „Gefühle“ auch Ausdruck von

¹³²Auftrag- und Geldgeber.

¹³³Siehe dazu auch Bourdieu, der die Ablehnung der Betrachter auch „(...) aus der Logik eines Produktionsfeldes herleitet, aus dem sie gerade vermöge dieser Spielereien ausgeschlossen werden. (...).“. Fussnote 27 Seite xx.

¹³⁴Centerleiter Sihlcity mit Assistentin.

¹³⁵Architekt und Vertreter Eigentümer. Die beiden waren Initianten des Kunstprojektes, deshalb zählen sie hier zu den Kennern.

¹³⁶Zwei Kunsthistorikerinnen und eine bildende Künstlerin mit Zusatzausbildung in Kunsttheorie.

„Erfahrungen und den damit gespeicherten Gedächtnisinhalten“ sind.¹³⁷ Damasio definierte 1994 in diesem Zusammenhang die „somatischen Marker“.¹³⁸ Durch das Nebeneinander von bekannten und unbekannten Kunstformen als eine Möglichkeit von Kunstvermittlung werden die durch das unbekannte Werk evozierten ästhetischen Gefühle durch „erzwungenes“ vergleichendes Sehen reflektiert und in diesem Kontext im Gedächtnis gespeichert. Bei der nächsten Begegnung mit einem wiederum unbekannten Kunstobjekt wird der nun empfundene Eindruck, da im Sinne von „Axiomen“, „Codes“, „Objektklassen“, „Rezeptionskategorien“ oder „somatische Marker“ bekannt, spontan abgerufen und kann im Idealfall (dieses Mal) zu positiven Reaktionen führen.

Zusätzlich relevant ist schliesslich die ausgewogene Berücksichtigung der Meinung der Laien, ohne dabei Konzessionen zuungunsten des jeweiligen Kunstwerkes einzugehen. Beurteilungen zur bildenden Kunst sind nicht nur für Bourdieu eine Angelegenheit einer elitären Minderheit; das Entscheidungsrecht sollte gemäss ihm den Spezialisten überlassen werden. Er akzeptiert ausschliesslich Universität und Akademie als „soziale Legitimitäten“ zur verbindlichen Kunsturteilsbildung, wodurch er auch deren elitären Charakter betont.¹³⁹ Bereits De Piles und seine Nachfolger schränkten den Kreis der zur Kunstbeurteilung-Befähigten ein.¹⁴⁰ Tschudi verlangte zumindest eine „mächtige Person an der Spitze kultureller Bemühungen“.¹⁴¹ Bedeutende Firmen-Kunstsammlungen entstanden, indem Grossindustrielle vermehrt Werke aus der eigenen Privatsammlung in Sitzungszimmern und Empfangshallen ihrer Firma ausstellten; die Ankaufsentscheide trafen sie lange im Alleingang.¹⁴² In Sihlcity wird die Vorauswahl durch Spezialistinnen getroffen.

Der aktuellste Trend geht aber in die entgegengesetzte Richtung: Dem ausgeprägten (demokratischen) Bedürfnis nach Mitspracherecht der Laien über das Gelingen oder Scheitern von Kulturprojekten wird 2012 mit der Gründung der Internetplattform „www.wemakeit.ch“ entsprochen. Hier können die Besucher der Website, Laien oder Spezialisten, selber Projekte lancieren oder für Projekte Geld, als Ausdruck ihrer Zustimmung, einzahlen. Erreicht ein Projekt innert

¹³⁷(Vetter, 2010). S.209.

¹³⁸(Damasio, 2012). S.227ff. Mit dieser Bezeichnung kann die für vorliegende Arbeit bereits erstellte Begriffsreihe zu Vorstellungsmustern, die dem jeweiligen Rezipienten eigen und geläufig sind, erweitert werden: „Axiome“, „Codes“, „Objektklassen“, „Rezeptionskategorien“. Siehe dazu die Einleitung zu Kapitel 2 auf Seite 134.

¹³⁹Er unterteilt die Kultur in drei Sphären mit deren entsprechenden „sozialen Legitimitäten“: 1. Musik, Malerei, Skulptur und Musik: Sphäre der Legitimität mit universellen Anspruch. Instanzen zur Legitimierung sind Universitäten, Akademien. 2. Film, Photo, Jazz, Chanson: Sphäre der Praktiken. Instanzen zur (halb)Legitimität sind Kritiker, Klubs, halbinstitutionalisierte Personen/Praktiken. 3. Bereiche des Alltags, Wohnung, Kleidung, Sport: Sphäre des Beliebigen. Illegitime Legitimität wird geschaffen durch Werbung, Haute Couture etc. (Zuckermann, 2002). S.60.

¹⁴⁰Siehe Fussnote 101 auf Seite 43.

¹⁴¹Siehe Fussnote 109 auf Seite 44.

¹⁴²Siehe dazu: (SIK, 1998).

einer vorgegebenen Frist das notwendige Budget nicht, wird es nicht realisiert. Wie gehaltvoll diese ausschliesslich durch Mehrheitsentscheid realisierten Werke und Projekte sind, wird erst die Zukunft zeigen. Zur Zeit engagieren sich, soweit ersichtlich, mehrheitlich Spezialisten und Kenner als Geldgeber.

Abbildungen



Abbildung 1: **Franz West.** „Öl. Es ist besser so - heute noch - ich brauche - nicht mehr zu warten - warum nicht“, 1998/99, Winterthur. Plastik, Aluminium, Acryl. 510 x 150 x 211 cm. Kunstsammlung AXA Winterthur. Copyright: Privatstiftung/Nachlass Franz West, Wien. (Foto: Christian Schwager, Winterthur.)



Abbildung 2: **Anselm Stalder.** „Funkelnde Doppelung“ (Vordergrund). Glaskörper, Chrom-nickelstahl, Glasmurmeln, Spiegel. 242 x 70 x 21cm. „Kristalline Formation“. Gips. 41-teilig, 150/120 x 28/25 x 28/27 cm. 2002. Aargauer Kunsthaus; ehemals Sammlung Credit Suisse. Copyright: Anselm Stalder, Basel. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.)

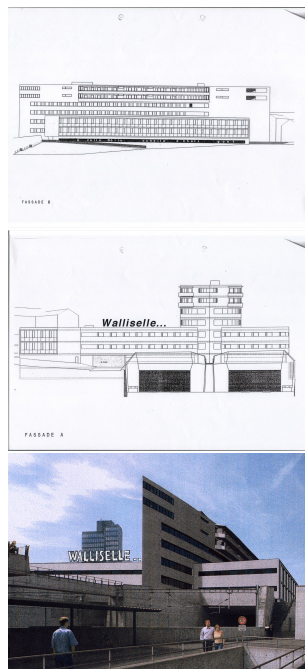


Abbildung 3: **Eric Hattan.** „A zelle Bölle schelle d’Chatz goot uf Walliselle chunt sie weder hei...“, 2002, Aarau. Entwurfsskizzen, Visualisierung. Nicht realisiert. Copyright: Eric Hatten, Basel. (Abbildungen: Fachstelle Kunst Credit Suisse, Eric Hatten.)

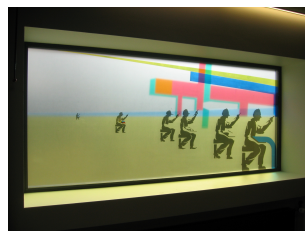


Abbildung 4: **Nic Hess.** „A painter is a painter is a painter“, 2006, Thalwil. Folie, Klebebander auf Fenster. Demontiert. Copyright: Nic Hess, Zürich. (Abbildung: Fachstelle Kunst Credit Suisse.)



Abbildung 5: **Martin Disler.** „Gesichter“, 1990. Acryl auf Leinwand. 190 x 190 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Irene Grundel, Grenaa (DK). (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.)



Abbildung 6: **Lori Hersberger.** „Yellow Landscape“, 1999. Mischtechnik auf Leinwand. 152 x 122 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Lori Hersberger. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.)



Abbildung 7: **Bendicht Fivian.** „Flugzeugtabellen“, 1984. Acryl auf Leinwand. Dreiteilig, je 90 x 70 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Bendicht Fivian, Winterthur. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.)



Abbildung 8: **Monika Rutishauser**. „Reikes Tanz II“. Eitempera auf Baumwolle. Dreiteilig, je 50 x 40 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: 2014, ProLitteris, Zurich. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.)

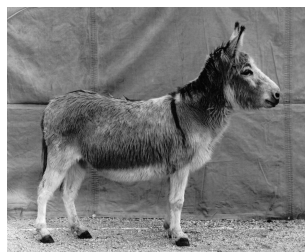


Abbildung 9: **Balthasar Burkhard**. „Esel (grau)“, 1999. Baryt. 125 x 170 cm. Sammlung Credit Suisse. Copyright: Nachlass Balthasar Burkhard. (Foto: Fachstelle Kunst Credit Suisse.)

Detailanalysen und unpublizierte Quellen

1 Franz West: Detailanalyse der Alltags- und kunstfremden Fachdiskurse

1.1 Vierzig E-Mails von Mitarbeitenden

E-Mail Verfasserin 1: BB*¹⁴³

1. Botschaft und Verfasser:

Die Verfasserin bezieht sich in der Betreffzeile¹⁴⁴ auf (materiell minderwertige) alltägliche Dinge und bezweifelt den damit verbunden Wert des Werkes als Kunst mittels eines Fragezeichens. Zu Beginn des E-Mails legitimiert sie ihre folgenden Aussagen, indem sie erwähnt, dass sie das Kunstwerk gesehen hat. Daraufhin sucht sie nach Bedeutungen des Werkes, indem sie das Werk mit einer Gurke, einem Hot-Dog oder einem Öltank vergleicht¹⁴⁵, wobei sie ihre Aussage zurückhaltend formuliert, indem sie sagt, dass ein solcher Vergleich nicht ganz falsch sei.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben: ¹⁴⁶

- (a) Begriffe: Kunstwerk.
- (b) Vergleichswörter: Gurke, Hot-Dog, Öltank, Leberwurst.
- (c) keine Wirkungswörter.

¹⁴³Aus Diskretionsgründen werden, auch wenn der volle Name bekannt ist, nur die Initialen angegeben. Der * weist darauf hin, dass Vor- und Nachname dokumentiert sind.

¹⁴⁴Im Folgenden wird nur bei längeren E-Mails auf die genaue Zeilennummer des transkribierten Quelltextes verwiesen.

¹⁴⁵Es ist aus dem Text nicht ersichtlich, ob die Verfasserin die Vergleiche, vorgängig in der Betreffzeile schon verwendet, selber erfindet oder Aussagen von anderen Personen aufgreift. Die für diese Untersuchung zur Verfügung stehende E-Mail-Dokumentationmappe beginnt mit diesem E-Mail.

¹⁴⁶Es wird im Folgenden unter diesem Punkt jeweils die Schreibweise der Verfasser übernommen.

- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Gestalt, Farbe und Titel des Kunstwerks geben, ohne diese explizit zu benennen, Anlass zur Reaktion. Die Verfasserin sucht mittels Analogieschlüssen zu Dingen/Aktualitäten aus dem Alltag einen möglichen Sinn der Arbeit: Die Assoziationen zu Gurke, Hot-Dog, Öltank und Leberwurst beruhen auf formalen Ähnlichkeiten (länglich, rundlich), beim Hot-Dog und der Leberwurst ist es zusätzlich die Farbe und beim Öltank der Titel und die Dimension des Kunstwerkes. Die Verfasserin arbeitet bei der Winterthur Versicherungen, das Unternehmen bietet Haftpflichtversicherungen für Öltanks an, der letzte gezogene Vergleich lässt sich möglicherweise damit erklären. Die Verfasserin zieht in Zeilen 3/4 schliesslich zur Erklärung der Schwierigkeit der Findung eines möglichen Kunstsinns den Vergleich mit einem damals aktuellen Ereignis, dem bevorstehenden Jahrtausendabschluss, und erwähnt, dass das Werk zur aktuellen Zeit passe. (Zeile 3).¹⁴⁷ Die Verfasserin verleiht ihren Äusserungen Nachdruck, indem sie jeden Satz mit einem Ausrufezeichen beendet. Ihre eigenen Erkenntnisse, die Reduktion des Werkes auf alltägliche Bedeutungsebenen, überzeugen sie selber aber trotzdem nicht, sie reagiert mit den Jargonausdrücken wie „was solls“ (Zeile 3) und der populären Redensart „alles hat eine Ende...“ (Zeile 5) ¹⁴⁸ mit Gleichgültigkeit respektive Resignation. Die Verfasserin betrachtet das Kunstwerk als Abbild von etwas ihr Bekanntem, sie ordnet es alltäglichen Gegenständen und Ereignissen zu. Der Wert eines Werkes als Kunst beruht für sie nicht in einem solch banalen Zusammenhang.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)**

Kunst stellt etwas Einzigartiges nicht Alltägliches dar.

E-Mail Verfasser 2: RS*, Empfangsmitarbeiter Winterthur Versicherungen (Zeile 4)

1. Botschaft und Verfasser:

¹⁴⁷Der Abschluss des Jahrtausends erfolgte nicht Ende 1999, wie viele fälschlicherweise annahmen, sondern erst Ende 2000, die Umstellung von 1999 auf 2000 stellte die Geschäftswelt aufgrund des Wechsels der Tausender 19 auf 20 vor viele Probleme.

¹⁴⁸Das Zitat aus einem populären Schlagersong von Stephan Rammler wird nicht ganz richtig (korrekt wäre: „Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei“) wiedergegeben und das Wort „Wurst“ nur mit einem „W“ angedeutet, auf die allgemeine Kenntnis wird vertraut. Ob es sich bei der nicht korrekten Wiedergabe um Absicht handelt, oder um einen unabsichtlichen Fehler, ähnlich dem Rechtschreibfehler beim Wort Hog-Dog, kann nicht beurteilt werden.

Der Text agiert als Belehrung und Plädoyer für Wert und Sinn von Kunst im allgemeinen und des Kunstwerkes von West im speziellen. Der Verfasser scheint diejenigen, die das Werk nicht verstehen, verurteilen zu wollen, indem er diese in der Betreffzeile als „Kunstbanausen!“ betitelt. Im ersten Teil des E-Mails verleiht er seiner im zweiten Teil geäußerten Meinung Nachdruck und Legitimität, indem er sowohl gelesene Aussagen zu Wesen und Bedeutung von Kunst zitiert, und diese jeweils in Klammern mit „habe ich gelesen“ kennzeichnet, als auch auf seine Position als Portier, dank der er das Werk jeden Tag von seinem Arbeitsplatz aus in der Realität sieht, hinweist. Im zweiten Teil äußert er sich zur Wirkung, die das Werk auf ihn persönlich ausübt, in dem er es in Beziehung zur Umgebung setzt und die Reaktionen der Mitarbeitenden, die ihrer Phantasie freien Lauf lassen und dem Werk neue Namen geben, positiv vermerkt.¹⁴⁹

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Kunstwerk, Gebilde, Öl, Ölgebilde.
- (b) Vergleichswörter: Keine eigentlichen Wörter. Das Kunstwerk wird aber mit der Umgebungsarchitektur verglichen. Es wird auf die Farbe und Form sowie deren Wirkung Bezug genommen. Das Gebäude wird „grau“ bezeichnet, während die Farbe des Kunstwerkes nicht erwähnt, sondern nur dem Grau gegenübergestellt und als „Kontrast“ vermerkt wird.
- (c) Wirkungswörter: Keine einzelnen Wirkungswörter. Die Wirkung des Werkes wird aber mit der Architektur verglichen: Das Kunstwerk wirkt durch die Spiegelung im Wasser „transluzid“ (Zeile 5), worunter der Verfasser vermutlich leicht/schwebend/transparent versteht, und steht damit im Gegensatz zur „Erhabenheit des Towers“, womit er wohl schwer/massig meint.
- (d) Ursachenwörter: die Farbe wird nur indirekt als „Kontrast“ im Vergleich zur grauen Architektur erwähnt.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Der Verfasser reagiert auf die konkrete Gestalt und den Ausstellungsort in Bezug zur Architektur und Umgebung des Werkes.¹⁵⁰ Er interessiert sich für Formen und Farben sowie

¹⁴⁹Zur Erklärung seines Verständnisses kann vermutet werden, dass er die Medieninformation (MI), in der auf den Bezug der Werke zur Umgebung und auf die „vielfältigen Assoziationen“, die das Werk auslösen kann, verwiesen wird, gelesen hat, obwohl er hier, im Gegensatz zum ersten Teil des E-Mails, auf die Ergänzung „habe ich gelesen“ verzichtet.

¹⁵⁰Dieser Vergleich ist auch in der Medieninformation der Winterthurer Gruppe zu entnehmen. Die Empfangsmitarbeiter wurden zudem speziell über die Kunst informiert.

für die spezifischen künstlerischen Effekte und legitimiert damit den Sinn des Kunstwerkes. Der Verfasser akzeptiert das Kunstwerk und reagiert mit Stolz: „das haben wir nur wir von der Winterthur...“ (Zeile 7).

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)

Seine Vorstellungen von Kunst hat der Verfasser aus verschiedenen Quellen übernommen. Kunst muss nicht schön sein. Kunst soll zum Diskutieren anregen. Mit Kunst muss man sich auseinandersetzen, respektive sich diesbezüglich informieren. Kunst kann auch Aggressionen auslösen. Der Verfasser erwähnt zusätzlich die Einzigartigkeit (Zeile 7) des Kunstwerkes in Winterthur, das es speziell auszeichnet. Die vom Verfasser zu Beginn des E-Mails erwähnten Imperative, insbesondere der Hinweis, dass Kunst zu Diskutieren anregen soll (Zeile 1), werden für den Verfasser eingelöst, indem er im Schlusssatz (Zeilen 8-9) erwähnt, dass die Phantasie der Mitarbeiter angeregt wird. (Kunst soll die Phantasie anregen.)

E-Mail Verfasserin 3: NB*

1. **Botschaft und Verfasser:** Die Verfasserin führt die Kunstvermittlungsversuche des vorangehenden E-Mail-Schreibers weiter, indem sie mit genauer Adressangabe auf eine aktuelle Ausstellung mit Werken von Franz West in der Galerie Hauser und Wirth im Löwenbräu Areal in Zürich verweist. Über die Arbeit in Winterthur äussert sie sich nicht, der Verweis auf eine aktuelle Ausstellung kann als Beweiserbringung/Argument verstanden werden, dass es sich bei Franz West um einen (bedeutenden) Künstler handelt.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Das Werk wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Rezeption des Kunstwerkes als Teil des Gesamtschaffens von West. Sinn/Absicht der Kunst ist besser verständlich, wenn man mehrere Werke des gleichen Künstlers kennt.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)**

Keine expliziten Erwartungen werden geäußert.

E-Mail Verfasser 4: BM* (auch E-Mails 18, 31, 40)

1. **Botschaft und Verfasser:** Nach den zwei vorangehenden positiven, vermittelnden E-Mails folgt im vierten die Abwertung des Kunstsinns durch Nicht-Ernstnehmen respektive Ironisierung der Aussage der vorangehenden E-Mail-Schreiberin, die einen Hinweis auf die Ausstellung in der Galerie im Löwenbräuareal macht.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Öl.
- (b) Vergleichswörter: Der Ausstellungsort Löwenbräu wird mit Bier und Bier mit Öl, Teil des Werktitels, gleichgesetzt.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Auf den Namen der Ausstellungsinstitution „Löwenbräu-Areal“, wo früher Bier gebraut wurde und heute Ausstellungen beispielsweise auch zu Franz West stattfinden, wird reagiert: Der Verfasser assoziiert zu Löwenbräu korrekt „Bier“, er setzt daraufhin Bier mit dem Kunstwerk „Öl“ von West gleich. Seine Aussage bestärkt der Verfasser mit dem Jargonausdruck „Prosit“. Seine Konklusion, dass das Werk von West somit mit Bier zu tun hat, beruht auf der Prämisse, dass der gleiche Name des Ortes, wo Bier hergestellt und wo Kunst ausgestellt wird, erlaubt, das Getränk mit dem Kunstwerk gleichzusetzen und damit den Bedeutungssinn der Kunstwerkes, ein Abbild eines klar definierten Alltagsobjektes, erklärt. Diese Ironisierung fungiert als Reduktion des Kunstsinns auf Alltägliches. Der Verfasser will dem Werk dessen Kunstwert absprechen.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)

Kunst soll eindeutig und verständlich, deren Form und Inhalt aber nicht alltäglich sein.

E-Mail Verfasser 5: RF*

1. **Botschaft und Verfasser:** Zu Beginn seines E-Mails demonstriert der Verfasser gleich zweifach sein Wissen, das seine darauffolgenden Äusserungen legitimieren respektive auch bekräftigen soll: Er nimmt Bezug auf das vorangehende E-Mail, in dem Öl mit Bier verglichen wird und verweist darauf, dass der dänischen Begriff „Öl“ auf Deutsch übersetzt tatsächlich Bier heisst.¹⁵¹ Daraufhin nimmt er auf die in der Medieninformation erwähnte „Sinnlichkeit“ des Werkes Bezug, ohne aber diesen Text als Quelle zu nennen, und deutet an, einiges zur „Gurke“ sagen zu können (zu wissen), aber darauf verzichte, dies zu tun, und damit sein (vermeintliches) Wissen den Lesern vorenthält. Zitate von rhetorischen

¹⁵¹Diese Behauptung trifft zu. Das Ö bei Öl wird in der dänischen Schreibweise diagonal durchgestrichen.

Allgemeinplätzen zu Kunst zeugen von einer gewissen Toleranz aber auch Gleichgültigkeit des Verfassers.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Öl (Betreffzeile).
- (b) Vergleichswörter: Gurke, Vergleich mit Werken von Tinguely, Luginbühl, Hutter. „Öl“ aus dem Titel des Werkes wird verglichen mit dem dänischen Wort, das ähnlich wie „Öl“ geschrieben wird und auf Deutsch „Bier heisst“.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Der Verfasser zieht einen Analogieschluss zwischen Form/Gestalt des Werkes und dem Lebensmittelbereich: Rezeption des Kunstwerkes als realer Alltagsgegenstand, als reales Abbild einer Gurke. Durch diese Veralltäglichung (Gurke) ironisiert er den Kunstsinn, macht das Werk zum Bedeutungsträger von etwas Banalem, was nicht seinem Kunstverständnis entspricht.

Der Verfasser vergleicht das eigene Nicht-Verstehen mit der Biografie anderer Kunschtchaffenden, deren Werke zunächst auch nicht als bedeutungsvoll eingestuft worden waren und „verteufelt“ wurden, heute aber „hochangesehene Künstler“ seien. (Tinguely, Luginbühl, Hutter). Der Verfasser zieht den Analogieschluss, dass für West und seine Arbeiten ähnliches gelten könnte.

Um das Kunstwerk besser oder überhaupt verstehen zu können, weist der Verfasser darauf hin, dass es hilfreich wäre, das gesamte Schaffen des Künstlers zu kennen, damit nimmt er Bezug auf E-Mail 3. Seine (scheinbare) Toleranz gegenüber dem Kunstwerk erklärt er mit dem verallgemeinernden Pauschalurteil, dass Kunst eben „Geschmacksache“ sei. Dadurch spricht der Verfasser der Kunst jegliche Verbindlichkeiten ab, die zu einem einheitlichen positiven oder negativen ästhetischen Urteil bei den Rezipienten führen könnten.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)

Erklärungen werden gesucht und Inhalte formuliert. Kunst soll verständlich sein, die Kenntnis anderer Werke des gleichen Künstlers sei dabei hilfreich. Kunst kann gefallen oder nicht.

E-Mail Verfasserin 6: F

1. **Botschaft und Verfasser:** Die Verfasserin stellt in ihrem E-Mail den Kunstwert der Arbeit bereits in der Betreffzeile mit drei Fragezeichen nach dem Begriff „Art“ in Frage. Den Verantwortlichen wirft sie Unterlassung jeglicher Bemühungen im Sinne der Kunst vor.

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**

- (a) Begriffe: Art, Kunst.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) Wirkungswörter: hässlich, fürchterlich, nicht sinnlich, obszön.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)**

Die Bezeichnung des Werkes als „obszön“ lässt vermuten, dass die Verfasserin mit Form und Farbe eine Analogie zwischen Kunst und Leben hergestellt hat, ohne diese explizit zu erwähnen. Die Verfasserin verwendet den Begriff „Kunst“ in Verbindung mit abwertenden, negativen Adjektiven, verneint die Sinnlichkeit der Arbeit von West, wie sie in der Medieninformation beschrieben und im vorangehenden E-Mail (E-Mail 5) erwähnt würden. Dem Werk spricht sie damit jeglichen Kunstwert ab. Die Verfasserin reagiert enttäuscht über die Verantwortlichen, die das Kunstwerk ausgesucht haben.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)? (Rezeptionserwartung)?**

Kunst darf nicht hässlich, fürchterlich, obszön sein. Kunst muss schön sein.

E-Mail Verfasser 7: L

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser zweifelt den Kunstwert der Arbeit an und will alle, die sich zum Werk von West äussern, aufklären, dass der Künstler sie „betrogen“ habe, indem sie auf das Werk reagierten. Der Verfasser selber hat das Kunstwerk nur auf einer Fotografie gesehen.

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**

- (a) Begriffe: Skulptur, „Skulptur“, Werk, Kunst, Ding.
- (b) Vergleichswörter: Cervelat.
- (c) Wirkungswörter: schön („schönes Föteli“).

- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler: Künstler, Herr West.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?

Zur Gestalt des Werkes assoziiert der Verfasser eine Wurst (Cervelat) und verbindet es mit der Alltagsvorrichtung, dem Abendessen. Die Bedeutung des Kunstwerks will der Verfasser damit banalisieren und spricht ihm den Kunstwert auch vollständig ab: Er bezeichnet es anhand einer fotografischen Abbildung wohl als „schön“ (Zeile 1), zweifelt aber, ob es sich bei diesem Werk um Kunst handelt. (Zeile 8) Die Bemerkung „schönes Föteli“ ist somit eher ironisch zu verstehen. Das Anregen der Phantasie wertet der Verfasser hingegen als positiv. (Zeile 4). Diese Ambivalenz, er scheint sich schlussendlich doch nicht ganz gegen das Werk aussprechen zu wollen, zeigt sich auch in der unterschiedlichen Begriffswahl zur Bezeichnung der Arbeit: in eher positivem Zusammenhang spricht er von „Skulptur“ (Zeile 4), in negativem Zusammenhang setzt der den gleichen Begriff in Anführungszeichen (Zeile 19) oder spricht von „Cervelat“ (Zeile 3) oder „Ding“ (Zeile 19). Die negativen Aspekte überwiegen aber, zumal er auch den Künstlerstatus des Urhebers (West) in Frage stellt: Er spricht nur dort von Künstlern, wo er sich allgemein über Kunst auslässt, den Verfasser des besprochenen Kunstwerkes bezeichnet er neutral, respektive sehr formal und dadurch auch distanziert als „Herr West“ (Zeile 16). Der Verfasser glaubt zudem, die „betrügerischen“ Absichten des Künstlers durchschaut zu haben: Der Kunstwert eines solchen Werkes liege alleine im Verkauf. Dies sei die einzige künstlerische Leistung. (Zeile 9). West hätte dieses Ziel erreicht (Zeile 10). Wichtig für den Künstler sei es auch, auf sich aufmerksam zu machen (Zeile 15). Gleichgültigkeit gegenüber diesem Werk wäre die grösste Strafe für den Künstler. Aber er selber und mit ihm viele andere hätten sich zum Werk geäußert, nicht etwa, weil sie auf des Künstlers oben beschriebene Taktik reingefallen wären, sondern weil sie dem Umfeld gegenüber nicht gleichgültig seien (Zeile 21-22).

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)

Kunst muss schön sein. Kunst hat nichts mit Alltäglichem zu tun. Nur zu Diskussionen anzuregen, ist keine Kunst.

E-Mail Verfasser 8: BH* (auch E-Mail 10)

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser bezieht sich auf die Aussage des vorangehenden E-Mails¹⁵² und fragt in der Betreffzeile nach Kriterien zur Kunstdefinition: „Was ist

¹⁵² „Ob es sich bei diesem Werk um ein Kunstwerk handelt, ist für mich eher fraglich.“

Kunst?“. Mit diesem E-Mail beginnt eine Grundsatzdiskussion zum Wesen der Kunst, zu Kriterien, die ein Objekt zu einem Kunstwerk machen.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

Das Kunstwerk wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Keine Aspekte zum Kunstwerk selber werden genannt.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung) Kunst soll verständlich sein, respektive allgemein gültigen Kriterien entsprechen und als solche erkennbar sein.

E-Mail Verfasser/in 9: ChM

1. Botschaft und Verfasser: Der Verfasser versucht, die Frage nach einer Definition von Kunst, Kriterien zum Kunstwert, zu beantworten, indem er erklärt, dass es keine allgemeingültige Aussage dazu gäbe, respektive der Begriff, ähnlich wie Kultur, undefinierbar sei. Dieser Ansicht verleiht er Prägnanz, indem er die Betreffzeile mit „undefinierbarer Begriff!“ betitelt und zusätzlich noch ein Ausrufezeichen setzt.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

Das Werk wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)? Keine Aspekte zum Werk selber werden erwähnt. Kunst und Kultur werden als subjektive Bereiche, die nicht einheitlich definierbar sind, beschrieben.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)? Keine spezifischen Erwartungen werden formuliert.

E-Mail Verfasser 10: BH* (auch E-Mail 8)

1. Botschaft und Verfasser: Reaktion auf vorangehendes E-Mail. Der Titel in der Betreffzeile „undefinierbarer Begriff?“ wird von dort übernommen, aber an Stelle des Ausrufezeichens am Schluss mit einem Fragezeichen versehen. Der Verfasser verlangt eine Differenzierung zwischen Aussagen „das ist keine Kunst“ und „das gefällt mir nicht“. Die Aussage „Das ist keine Kunst“ impliziere allgemeingültige und verbindliche Kriterien für Kunst und erinnere an die Bezeichnung „entartete Kunst“, was nicht zulässig sei.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben?: Das Werk wird nicht erwähnt.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Keine spezifischen Aspekte des Werkes werden erwähnt.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)** Kunst erfüllt keine allgemeingültigen Kriterien.

E-Mail Verfasser/in 11: DF

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser weist bereits in der Betreffzeile darauf hin¹⁵³, dass es verschiedene Arten von Kunst gibt und bestärkt seine Aussage im E-Mail. Das Werk gefällt ihm, nicht aber dessen Standort und der Titel, wobei er nur eine Fotografie, nicht das Original, gesehen hat. Die vielen ablehnenden Reaktionen würden ihn nicht erstaunen. Das Kunstwerk an sich diskutiert der Verfasser nur am Rande, er thematisiert vor allem die Reaktionen dazu.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Öl, Ding, Kunstwerk.
 - (b) Vergleichswörter: Allgemeiner Vergleich mit anderen Werke des gleichen Künstlers.
 - (c) Wirkungswörter: extrem¹⁵⁴, nicht neutral, nicht leicht verdaulich.¹⁵⁵
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster).**

Der Verfasser zieht einen Vergleich zu anderen Werken des gleichen Künstlers, um zu zeigen, dass es noch „extremes“ gibt (Zeile 4), ohne aber über Gestalt/Form/Farbe Aussagen zu machen oder „extrem“ zu definieren. Aufstellungsort und Untertitel gefallen dem Verfasser, im Gegensatz zum Werk selber, nicht. Mit der Frage, ob die externen Besucher ähnlich „schockiert“ seien wie die „Forumschreiber“¹⁵⁶ thematisiert er den Mehrheitsgeschmack, ohne aber etwas über dessen Legitimität auszusagen. Er stellt den Kunstwert nicht in Frage¹⁵⁷, er wundert sich aber auch nicht über die allgemeine Ablehnung und

¹⁵³ „Kunst und Kunst“

¹⁵⁴Das Werk wird mit einer Ausstellung verglichen, die noch „extremes“ ausstelle (Zeilen 3/4).

¹⁵⁵Der Verfasser erwähnt, dass etwas „neutraleres“, „leicht verdauliches“ eventuell eher auf Zustimmung des Publikums gestossen wäre (Zeilen 12-14).

¹⁵⁶Mitarbeiter auf dem Intranet.

¹⁵⁷Ob die Bezeichnung des Kunstwerkes als „Ding“ als Abwertung, wie in anderen Fallbeispielen, zu interpretieren ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, zumal der Verfasser sich eher positiv über die Arbeit äussert. Es fehlt ihm offenbar das passende Vokabular.

vermutet, wiederum ohne näher zu spezifizieren, dass „neutralere“ Kunstwerke eher auf Zustimmung gestossen wären. Kunstgeschmack ist subjektiv. („Ansichtssache“ Zeile 6)

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)

Der Verfasser beschreibt die Erwartungen des Mehrheitspublikums an Kunst, die aber nicht seinen eigenen entsprechen: Ein Kunstwerk muss neutral, „gewöhnlich“, „08/15“, „leicht verdaulich“ und somit verständlich sein, um den Erwartungen der Allgemeinheit/Mehrheit gerecht zu werden.

E-Mail Verfasserin 12: EH*

1. Botschaft und Verfasser:

Durch die Bezeichnung „Kunst“ in der Betreffzeile kündigt die Verfasserin ihr im darauffolgenden E-Mail formuliertes Erstaunen an, dass es sich bei diesem Werk um Kunst handle, was sie alleine nie gemerkt hätte. Sie beschreibt darauf ihre Assoziationen zum Werk und fragt sich, ob das Werk noch eine Funktion über die Kunst hinaus ausüben könnte und damit „multifunktional“ wäre.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Kunst, Ding, pinkiges Ding.
- (b) Vergleichswörter: Gulaschkanone als formaler und inhaltlicher Vergleich.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?

Die Verfasserin zieht einen Analogieschluss zu einer Gulaschkanone, einem Objekt, das nichts mit Kunst zu tun hat und auch im Alltag nicht existiert. Diese Assoziation beruht am ehesten auf formalen Ähnlichkeiten: die Form für Kanone und die Farbe möglicherweise für Gulasch. Zusätzlich bezeichnet sie das Werk als „pinkiges Ding“. Eine öffentliche Relevanz und Funktion der Arbeit sieht die Verfasserin darin, dass das Werk als Gulaschkanone am bevorstehenden Firmenjubiläum zum Einsatz kommen könnte. Damit ironisiert sie den Kunstsinn des Werkes. Sie negiert auch der Kunstwert an sich, indem sie betont, dass sie selber nie darauf gekommen wäre, dass es sich hierbei um Kunst handle, wenn sie nicht aufgeklärt worden wäre.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)

Kunst sollte verständlich und als solche erkennbar sein. Kunst soll dabei aber nichts Alltägliches, Banales darstellen. Konventionelle Dinge aus dem Alltag, respektive Assoziationen dazu, sind nicht kunstwürdig.

E-Mail Verfasserin 13: MW*

1. Botschaft und Verfasser:

Bereits in der Betreffzeile wertet der Verfasser das Werk als Kunst ab, indem er von „Sabotage“ spricht. Er beschreibt im E-Mail seine Assoziationen, er vermutet hinter dem Kunstwerk einen Sabotageakt. Seine Aussagen legitimiert er mit dem Hinweis, dass er das Werk, respektive eine Fotografie davon, in „völlig entspannter Art und Weise“ studieren konnte. Der Verfasser bangt am Schluss auch um den Ruf der Firma und fragt sich, was die Besucher wohl beim Anblick des Werkes denken.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Objekt.
- (b) Vergleichswörter: Stein, Steinchen, inhaltlich: Sage vom trojanischen Pferd, Geschenk, Büchse der Pandora.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) Ursachenwörter: rot.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)?

Der Verfasser thematisiert die Farbe des Werkes: Er spricht vom eher „roten Objekt“, im Gegensatz zu „Orange“, der Farbe der Winterthur Versicherungen. Er vermutet deshalb die Konkurrenz hinter dem Projekt, die der Winterthurer Versicherungen den „Stein des Anstosses untergejubelt“ (Zeile 8) und als Sabotageakt die „falsche“ Farbe gewählt habe. Das Kunstwerk wird als Bedeutungsträger mit funktionaler Ausrichtung rezipiert: Der Verfasser zieht Vergleiche zur griechischen Mythologie, zur Geschichte des trojanischen Pferdes und der Büchse¹⁵⁸ der Pandora. Pferd und Büchse brachten Unheil, ähnliches droht den Kunstbesitzern, scheint der Verfasser sagen zu wollen. Die beiden erwähnten Erzählungen haben „Fährefunktion“¹⁵⁹, die Leser müssen den Inhalt der Geschichten

¹⁵⁸Der Verfasser spricht von „Kiste“.

¹⁵⁹Siehe dazu: (Jäger, 1993).

kennen, um den Vergleich zu verstehen. Die Gleichsetzung des Werkes mit dem Inhalt von tragischen Geschichten aus der griechischen Mythologie und Geschichte ist vom Verfasser als Abwertung des Kunstwertes gemeint. Er rezipiert es als Betrugsobjekt. Verstärkt wird diese Abwertung durch Bezeichnungen wie „Steinchen“ und durch die Redewendung „Stein des Anstosse(n)s“.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-tragen? (Rezeptionserwartung)?** Kunst muss verständlich sein; entsprechend sucht der Verfasser eine Erklärung/Bedeutung, die gefundene Antwort entspricht nicht seinen Vorstellungen von Kunst, die auch in ihr Umfeld integrierbar sein muss. Kunst soll dem Wohle der Firma dienen (und nicht Konkurrenzfarbe zum Firmenlogo sein) und die Besucher/Kunden zum positiven Denken anregen. Ein demokratisches Kunstverständnis im Sinne der Kunden impliziert die Frage „Was denken die Besucher?“.

E-Mail Verfasser 14: A (auch E-Mail 16)

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser bezeichnet sich selbst als „Kunstbanausen“ (Zeile 16), um damit seine folgenden Äusserungen, Fragen und Unsicherheiten zu legitimieren. Er sucht und fragt nach möglichen Bedeutungen und Funktionen der Arbeit von West, setzt sie in Bezug zum 125jährigen Firmenjubiläum, zeigt sich aber am Schluss seines E-Mails ratlos.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Skulptur, Öl.
 - (b) Vergleichswörter: Geheimnisträger, ästhetisiertes, historisch selektiertes Exkrement¹⁶⁰, goldene Kugeln der Kirchturmspitzen (vor allem als inhaltlicher Vergleich)
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler: Künstler
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Auf die Gestalt des Werkes wird reagiert und dieses mit möglichen Bedeutungen aufgeladen, unter anderem zieht der Verfasser einen Vergleich zum Brauchtum aus der Religion: Er kennt den Brauch der Kirchen, in den goldenen Kugeln der Kirchturmspitzen Raritäten für die Nachwelt verborgen zu halten. Das Kunstwerk wird als Bedeutungsträger mit funktionaler Ausrichtung rezipiert: Diese Geschichte hat „Fähre-funktion“, der Verfasser transferiert sie auf das Kunstwerk von West und die Winterthur

¹⁶⁰Es ist nicht klar, ob damit das Objekt oder nur der Inhalt, den es vermeintlich verbirgt, gemeint ist.

Versicherungen, die eventuell im Kunstwerk von West auch historische Raritäten verbergen. Der Wert des Objektes als Kunst läge in dessen Symbolgehalt. Der Verfasser vermutet, dass es sich bei dem, das zu sehen ist, nur um eine „Verpackung“ handle, und der Inhalt ein „ästhetisierendes, historisch selektioniertes Exkrement“ sei (Zeile 9).

Der Verfasser reagiert hilflos, möchte aufgeklärt werden, fragt nach dem (Kunst-) Sinn.¹⁶¹ Er versteht das Kunstwerk nicht (Zeile 16/17) und lässt deshalb seiner Phantasie freien Lauf (Zeile 1/18). Seinen Phantasiern kann und will er aber nicht glauben. Es müsste für das Kunstwerk eine eindeutige Erklärung geben, aber er bekomme keine Antwort (Zeile 17).

Zwei Allgemeinplätze zu zeitgenössischer Kunst und Künstler greift der Verfasser zusätzlich auf (Zeilen 13-14): Das Verkaufen des Werkes und nicht das Werk selber sei eine Kunst. Künstler wollten, dass man über sie spreche und dadurch Werbung für sich und hier speziell für die Winterthur Versicherungen generieren.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)?** Kunst muss verständlich sein. Kunstbanausen müssen aufgeklärt werden. Kunstbetrachter soll nicht der eigenen Phantasie ausgeliefert sein, sondern Regeln zur Kunstbeurteilung befolgen können.

Kunst soll „Freude und Herzklopfen auslösen“ (Zeile 19) , „natürlich“ und „schön“ sein (Zeile 19) und „erfreuen“ (Zeile 20).

E-Mail Verfasserin 15: -

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser klärt auf, dass die Wirkung des Werkes, die der Verfasser im vorangehenden E-Mail beschreibt, nicht „so schlecht “ sei für eine Skulptur.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Öl, Skulptur.
 - (b) kein Vergleichswörter.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)?** Reaktion auf vorangehendes E-Mail.

¹⁶¹Eine Antwort erhält er im folgenden E-Mail.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen? (Rezeptionserwartung)?** Kunst soll Phantasie anregen, wie es der Verfasser
in E-Mail 14 „richtig“ erlebt hätte.

E-Mail Verfasser 16: AF* (auch E-Mail 14)

1. **Botschaft und Verfasser:** Relativiert nach der erhaltenen Antwort (E-Mail 15) seine
Aussagen aus seinem ersten E-Mail (14). Er versucht, seine spontane Reaktion zu recht-
fertigen. Er lobt (Betreffzeile) nun, dass die Phantasie angeregt wird und unterschreibt
dieses Mal mit vollem Namen.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Skulptur, Gebilde.
 - (b) Vergleichswörter: Vergleich mit Architektur.
 - (c) Wirkungswörter: skurril, das freut mich.
 - (d) Ursachenwörter: quer liegend
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Re-
zeptionsmuster)?** Den Kunstwert an sich stellt der Verfasser in diesem E-Mail nicht
mehr in Frage. Er verwendet neutrale Begriffe zur Bezeichnung des Kunstwerkes und
setzt Form und Ausrichtung in Bezug zur Architektur.¹⁶² Die Veranstalter des Kunst-
am-Bau-Wettbewerbes verstehen die Kunstwerke als Verkörperung der (innovativen) Fir-
menphilosophie. Kunst wird als Spiegelbild der Firmenstrategie zum Wohle der Firma
angepriesen. Der Verfasser befürwortet diese Idee und verweist darauf, dass das Kunst-
werk von Franz West aber gerade durch seine physische Lage im Widerspruch zu diesem
Anliegen stehe: Die Ausrichtung (horizontal, quer liegend) harmonisiere nicht mit der Ar-
chitektur (vertikal) und dem Unternehmen (aufwärts strebend), das hätte ihn denn auch
zu negativen Reaktionen bewogen.

Der Verfasser kommt zum Schluss, dass Kunst Geschmacksache und Schönheit als Gefühls-
empfindung nicht rational erklärbar seien.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen? (Rezeptionserwartung)?** Kunst soll verständlich sein. Kunst muss schön sein.
Das Schönheitsempfinden ist dabei subjektiv. Kunst soll Phantasie anregen, beim Be-
trachter „etwas in Bewegung bringen“. (Symbolische) Bedeutung des Kunstwerkes soll
positiv im Sinne der Firma sein.

¹⁶²Siehe dazu auch seine Reaktion in E-Mail 14.

E-Mail Verfasserin 17: MG*

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser spricht in seinem E-Mail dem Werk jeglichen Kunstwert ab, indem er negative Aussagen aus vorangehenden E-Mails aufnimmt und die Leserschaft in der Betreffzeile auffordert, nach „treffenden“ Namen zu suchen, den bereits existierenden Werktitel ignorierend.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: undefinierbares Objekt.
 - (b) Vergleichswörter: Wurst.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)**

Form, Gestalt und Farbe des Werkes sind für den Verfasser begrifflich nicht fassbar, er beschreibt es als „undefinierbares Objekt“ und zieht zur Bedeutungsfindung den Vergleich zur Sage des „trojanischen Pferdes“ aus einem früheren E-Mail heran. Der Verfasser bekundet mit der Aussage „aber wie auch immer“ eine Gleichgültigkeit und Resignation. Er belässt es aber nicht damit, sondern es folgt die Verstärkung seiner Gleichgültigkeit mit dem Ausdruck „mir ist es eigentlich Wurst“ (Zeile 6) und hier findet er dann eine mögliche Erklärung: „... aber vielleicht ist es ja eine???“

Bereits mit dem Aufruf zur Namensgebung in der Betreffzeile verweigert der Verfasser dem Werk einen Kunstwert, er ignoriert den vorhandenen Titel gänzlich respektive ironisiert ihn indirekt. Eine Abwertung erfolgt durch die Bezeichnungen „undefinierbares Objekt“ und „Wurst“, mit denen er das Kunstwerk banalisiert respektive durch Assoziationen zu Lebensmitteln veralltäglicht. Eine weitere Abwertung erfolgt durch die geäußerte Vermutung des Verfassers, dass es sich nur um ein Verpackung des Kunstwerkes handle und der „wahre“ Inhalt eventuell einmal „vorgeführt“ würde, womit er den Kunstwert auf mögliche, unbekannte Bedeutungen reduziert und hinterfragt.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)** Kunst soll verständlich sein.

E-Mail Verfasser 18: BM* (auch E-Mails 4, 18, 31, 40)

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser reagiert auf die Aufforderung im vorangehenden E-Mail, einen Titelvorschlag zu unterbreiten. Er schlägt die Buchstabenkombination „UWO“ als selbst kreierte Abkürzung für „Unbekanntes Winterthur-Versicherungs-Objekt“ vor. Damit thematisiert er erneut, wie bereits in seinem E-Mail 4, das Nicht-identifizieren-Können, das Fehlen einer Bedeutung des Werkes.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: (unbekanntes ...) Objekt.
 - (b) Vergleichswörter: UWO. (Unbekanntes Winterthur-Versicherungs-Objekt)
 - (c) Wirkungswörter: unbekannt(es ... Objekt).
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Der Verfasser nimmt keinen Bezug zum Kunstwerk sondern zum laufenden Diskurs zur Titelgebung. Ironisierung des Werks erfolgt durch die selbst kreierte Namensgebung „UWO“. Mit diesem Titel wird das Werk zwar als ein zur Firma, in der der Verfasser arbeitet, gehöriges aber gleichzeitig unbekanntes Objekt identifiziert. Der Charakter des Fremdartigen wird zusätzlich unterstrichen durch die sicherlich intendierte phonetische Ähnlichkeit von „UWO“(Unbekanntes Winterthur-Versicherungs-Objekt) mit „UFO“(unbekanntes Flugobjekt).
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)** Erwartung nach Verständlichkeit wird durch Titelgebung impliziert.

E-Mail Verfasser 19: SN*

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser lenkt die Diskussion mit der einfachen Frage, ob das Werk versichert sei, weg vom Alltagsdiskurs hin zum Fachdiskurs des Versicherungswesen; fachspezifische Fragen aus dem eigenen Berufsleben rücken in den Vordergrund.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: „Ding“.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.

(e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Eine spezifische Reaktion auf das Kunstwerk bleibt aus. Der Fachdiskurs zum Versicherungswesen beginnt hier. Der Verfasser verzichtet auf den Begriff „Kunst“, er bezeichnet das Kunstwerk von West neutral als „Ding“, da er das Werk begrifflich nicht zuordnen kann. Durch die zusätzliche Verwendung von Anführungs- und Schlusszeichen sowie und insbesondere durch die Abkürzung „(nt)“, die für Niedertarif steht, am Schluss seines E-Mails, banalisiert er das Kunstwerk und reduziert es zu einer alltäglichen, minderwertigen Sache, für deren Versicherung der Niedertarif budgetiert werden kann. Zwischen Kunst und Berufsleben wird ein Zusammenhang gesucht: Das Kunstwerk wird als Versicherungsgegenstand rezipiert.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung) Kunstwerke müssen den Regeln und Anforderungen aus dem eigenen (beruflichen) Umfeld gehorchen (versichert sein).

E-Mail Verfasser 20: HL

1. Botschaft und Verfasser: Der Verfasser betont, dass er das Werk nicht gesehen habe, aber aufgrund der Reaktionen auf einen „hässlichen Fremdkörper“ (Zeile 5) schliessen müsse. Er intensiviert den Diskurs als „Fachdiskurs“(Versicherung) und verweist darauf, dass das Werk auch gegen böswillige Beschädigungen versichert werden müsste (Zeilen 7-8). Die Ernsthaftigkeit seiner Aussagen relativiert und ironisiert der Verfasser mit dem Symbol “;-)“, (Zeile 11), einem lachenden und zwinkerndem Gesicht, und am Schluss auch mit dem Ausspruch „keep smiling“.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: „Ding“, Gebilde.
- (b) Vergleichswörter: Fremdkörper.
- (c) Wirkungswörter: hässlich(er Fremdkörper).
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster) Der Kunstwert wird durch die neutrale respektive abwertende Bezeichnungen des Werkes als „Ding“, „Gebilde“, „hässlicher Fremdkörper“ sowie durch

Erwähnung denkbarer böswilliger Beschädigung negiert. Entsprechend verweist der Verfasser auf eine notwendige Sachversicherung und nicht Wertsachenversicherung mit zusätzlichem breitem Kostendeckungsgehalt. Zwischen Kunst und Berufsleben wird ein Zusammenhang gesucht: Das Kunstwerk wird weiter als Versicherungs-Gegenstand rezipiert.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangezogen? (Rezeptionserwartung)** Kunst muss schön sein.

E-Mail Verfasserin 21: RF*

1. **Botschaft und Verfasser:** In der Betreffzeile kündigt der Verfasser eine bessere Lösung an und gesteht dem Werk nicht nur die Möglichkeit einer Sachversicherung zu, sondern, wie er betont, wäre bei „gutem Willen“ auch eine „Wertsachenversicherung (WS)“ möglich. Der Kunstdiskurs mutiert hier definitiv zum reinen Fachdiskurs des Versicherungswesens. Eine mögliche Veränderung des Werkes, im vorangehenden E-Mail als „Beschädigung“ erwähnt, könnte, gemäss Verfasser, eine Steigerung des Wertes mit sich bringen. Die Ernsthaftigkeit dieser Aussagen muss jedoch mit Vorsicht genossen werden: Der Verfasser relativiert sie zumindest ebenfalls mit dem Symbol „;-)“, hier in dreifacher Ausführung, und entschuldigt sich am Schluss für seine Aussagen.

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**

- (a) Begriffe: Ding.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)**

Der Wert des Werkes als Kunst wird negiert, respektive für wenig relevant erachtet: Mögliche „Veränderungen“ am Kunstwerk, die der vorangehende E-Mail Schreiber noch als möglich erachtet und als „böswillige Beschädigung“ bezeichnet, begrüsst dieser Verfasser und glaubt, dass dadurch ein Mehrwert geschaffen werden könnte. (Zeilen 5-6)

Die Vorstellung, dass Kunst in Zusammenhang mit Können steht, impliziert die Aussage, dass man Werke, die nicht den eigenen Kunstvorstellungen entsprechen, selber verändern und dadurch sogar verbessern kann.

Das Kunstwerk wird als Bestandteil des Berufsalltags rezipiert. Zwischen Kunst und (Berufs-) Leben wird ein Zusammenhang gesucht.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen? (Rezeptionserwartung)** Kunst ist etwas Spezielles, das sich vom Alltäglichen unterscheidet.

E-Mail Verfasserin 22: FR

1. **Botschaft und Verfasser:** Die Idee der böswilligen Beschädigung aus dem E-Mail 20 wird aufgenommen und befürwortet. Der Fachdiskurs über Versicherung, Schaden und Statistik wird in ausgedehnter Form weitergeführt. Der Verfasser bezeichnet das Werk als Provokation. Er begrüsst die mögliche Schadenszuführung als Studie für eine Versicherungsdeckungsvarainte, etwa seitens der Aussendienstmitarbeiter. Der Verfasser legitimiert seine Aussagen unter Verwendung von entsprechenden fachspezifischen Abkürzungen und dem expliziten Verweis auf sein Berufsumfeld bei der Versicherung, der Abteilung für Statistik („Mathematik“) (Zeile 11).

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**

- (a) Begriffe: Objekt.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) Wirkungswörter: gelungene einzigartige Provokation.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)**

Das Kunstwerk wird durch die Bezeichnung „Provokation“ (Zeile 7) und angedeuteten Möglichkeiten einer Demontage („mutiger und kompetenter Mitarbeiter“) (Zeile 3) stark abgewertet. Wobei es sich dabei nicht um eine Reaktion des Verfassers auf das Werk selber, sondern nur um seine Teilnahme am Diskurs über mögliche Versicherungsformen handelt. Zwischen Kunst und Berufsleben wird ein Zusammenhang gesucht; der Verfasser verwendet fachspezifische Termini.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen? (Rezeptionserwartung)**

Durch die Adjektive „gelungen“ und „einzigartig“ impliziert der Verfasser seine Erwartungen an Kunst: Können und Einzigartigkeit. Im Fall von der Arbeit von West stehen die Adjektive aber in negativem Zusammenhang mit dem Substantiv „Provokation“: Kunst soll nicht provozieren.

E-Mail Verfasser 23: WM*

1. **Botschaft und Verfasser:** Der fachspezifische Versicherungsdiskurs verlagert sich auf den Marketingbereich der Firma. Der Verfasser assoziiert mit dem Werk, vor allem mit der Farbe, eine aktuelle Werbekampagne der Firma.¹⁶³ Er nimmt zudem die Diskussion über einen möglichen Titel aus den E-Mails 17 und 18 wieder auf (Zeile 13).
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) keine sachlichen Begriffe werden erwähnt.
 - (b) Vergleichswörter: orange Box, (orange) Wurst, Farbe: Pantone 172 wie für Rettungsring, Bauhelm und Gartenschirm aus Wettbewerbskampagne, Sicherheitssymbol, Black Box.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster).** Der Verfasser reagiert auf Farbe und Gestalt des Werkes und zieht Analogieschlüsse zu Dingen aus seinem Berufsumfeld: Es habe eine ähnliche orange Farbe wie die Marke der Versicherung und sei somit eventuell auch als Schutzsymbol zu verstehen. Der Verfasser vermutet weiter, dass sich etwas in der Hülle befinden müsse; um dieses unbekannte Etwas richtig zu schützen (versichern), müsse man aber wissen, was es sei. Der Verfasser gibt die Lösung dazu und meint, dass es sich eventuell um eine orange¹⁶⁴ „Black Box“ handle, die die „Brainwork“ der Winterthur schütze (Zeilen 11-12). Das Werk wird zum Bedeutungs-/Inhaltsträger und zum Werbeträger der Firma instrumentalisiert.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)** Kunst muss verständlich sein.

E-Mail Verfasserin 24: PH* (auch E-Mail 28)

1. Botschaft und Verfasser:

Der Verfasser stellt die Frage nach der Aufgabe von Kunst, respektive ob provozieren, kontroverse Diskussionen auslösen und polarisieren, wie es das Werk von West zu tun scheint, genügen (Zeilen 1, 13, 24, 38). Er legitimiert seine Ausführungen, indem er

¹⁶³Im Gegensatz zum E-Mail 13. Dort wird die Farbe mit einer Konkurrenzfirma in Zusammenhang gebracht.

¹⁶⁴„Orange Box“, Betreffzeile, Zeile 13

betont, dass er sich selbst niemals negativ zum Werk äussern würde, dass aber die Reaktionen des Publikums, der Kunden, genügend Aufschluss über die Qualität des Werks, respektive der Auftraggeber geben würden (Zeilen 6-10.) Die Kunden reagierten negativ auf das Werk, würden es mit (materiell) minderwertigen Dingen vergleichen und implizierten damit Anstandsverletzungen, die sie noch mit ihren Prämien finanzierten. Mit Verweis auf andere Beispiele aus der Kunst - wiederum zur Bekräftigung seiner Aussagen - die er kennt, bezieht der Verfasser dann dennoch Stellung, die in der Aufforderung zur Entfernung der Arbeit mündet. Dem Werk spricht er mit zahlreichen rhetorischen Formen jeglichen Kunstwert und den Kunstverantwortlichen jeglichen Kunstsachverstand ab.¹⁶⁵

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Uning, Titel des Werkes wird mehrfach zitiert.
- (b) Vergleichswörter: Zitate von Passanten: Zäpfli, Fleisch-Chääs-Tampon, Filet-Wellauer¹⁶⁶ Heftpflaster-Rosa.
- (c) Wirkungswörter: dekadente Impulse (Zeile 26), Entwürdigung (Zeile 36), Betrachter muss austreten oder sich übergeben (Zeilen 33, 39),
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)

Die Reaktion auf Form und Farbe erfolgt durch Zitieren von Äusserungen und Bezeichnungen der Passanten. Der Verfasser interpretiert ein/das Kunstwerk als Wahrzeichen der Firma. Identifikation mit Kunst entspricht der Identifikation mit Unternehmen, was mit der Arbeit von West für den Verfasser in keinsten Weise zutrifft ((Zeilen 9-10). Der Verfasser selber empfindet das Werk als reine Provokation, ist verärgert und äussert sich nicht zu einem spezifischen Aspekt sondern zur Arbeit ganz allgemein. Dabei ironisiert das Werk nicht nur, sondern unterstellt ihm geradezu Börsartigkeit¹⁶⁷ und weist auch energisch darauf hin, dass die Farbe des Werkes keinesfalls der Farbe des Logos der Firma entspricht, diejenigen, die das meinten, seien „farbenblind“(Zeilen 31-34).¹⁶⁸

¹⁶⁵Der Verfasser vergleicht die Kunstverantwortlichen mit dem CIO der Firma, der gesagt haben soll, dass er keine Ahnung von Kunst hat und bei seiner Rede erst noch mit dem Rücken vor Kunst über Kunst stand. Sie alle hätten keine Ahnung (Zeilen 16-20).

¹⁶⁶Wellauer ist der Nachname des damaligen CEO der Firma. Im mündlichen Äusserungen wird das Werk von Franz West oft auch als „Wellauerli“ bezeichnet.

¹⁶⁷„Uning vor der Haustüre der Opinion Leaders“(Zeile 29), Kunstwerk ist „unmenschlich, entwürdigend für die Firma“(Zeilen 35-36), „Betrachter muss austreten oder sich übergeben, Farbe evoziert Brechreiz“(Zeile 33), und „kein Vorbild für die Kinder“(Zeile 37)

¹⁶⁸Damit bezieht er sich auf die Aussagen und Frage nach der Frage im Post Scriptum des vorangehenden Verfassers.

Kunst ganz allgemein provoziere heute nur noch, löse kontroverse Diskussionen aus und die Arbeit von West speziell konkurrenzieren auch die Architektur (Zeilen 13-15). Der Verfasser zieht zudem Vergleiche zu anderen, für ihn negativen Beispiele aus der Kunst: etwa die Performances des Künstlerduos Joko, das sich auf dem Paradeplatz gegenseitig bespuckt hat (Zeilen 26-30). Er spricht der Arbeit von West jeglichen Sinn und Wert ab und fordert die Entfernung des Werkes durch die Verantwortlichen und Aufstellen einer Eisenplastik vom Winterthurer A. Tobler (Zeilen 38-40).

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)

Das Kunstwerk soll zum Wohl der Firma dienen und Identität stiften (Zeilen 4, 36/37). Kunst ist demokratisch (Zeile 5). Kunst soll nicht (nur) provozieren und kontroverse Diskussionen auslösen (Zeilen 1, 13, 24/25). Kunst soll die Architektur nicht konkurrenzieren, sondern angepasst sein (Zeilen 14/15). Kunst hat nichts mit Alltagsvorrichtungen der Menschen zu tun (Zeilen 26-30). Kunst soll harmonische Gefühle und Stolz evozieren (Zeilen 37/39). Gute Kunst ist gegenständlich, realistisch.¹⁶⁹

E-Mail Verfasser 25: LI (Geschlecht unbekannt)

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser macht, indem er sich für seine Reaktion gleichzeitig entschuldigt, darauf aufmerksam, dass ihm das Werk gefalle und dass die despektierlichen Aussagen des vorangehenden E-Mail Schreibers beleidigend und entwürdigend seien.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Der Verfasser beschreibt das Kunstwerk nicht näher.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?** Der Verfasser beschreibt das Kunstwerk nicht näher, äussert aber, dass Kunst Ansichtssache sei.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)** Ein Kunstwerk muss nicht allen gleich gut oder schlecht gefallen (Subjektive Ästhetik).

E-Mail Verfasser 26: RS*

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser führt die Diskussion mit der Frage in der Betreffzeile, ob „Provokation“ genüge, die bereits der Verfasser in E-Mail 24 explizit

¹⁶⁹Als Vorbild wird der Bildhauer John A. Tobler aufgeführt (Zeile 40).

aufgegriffen hat, um das Wesen von Kunst weiter. Am Schluss seiner Aussagen zitiert er die Definition von „Kunst“ aus Meyers Kunstlexikon, um seine Aussagen zu legitimieren und zu bekräftigen.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Öl.
- (b) Vergleichswörter: Schräges, Peanuts von Charlie Brown.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster) Der Verfasser reagiert auf die Gestalt und Form des Werkes. Zwischen Kunst und etwas Bekanntem und Positivem aus dem eigenen Leben wird ein Zusammenhang gesehen: Das Werk von Franz West gefällt ihm, weil es (Form) ihn an die Erdnüsse der von ihm geschätzten Comicfigur Charlie Brown erinnere (Zeile 24).

Der Verfasser verwendet stereotype Argumentationsmuster zur Definition von Qualität: Gutes hätte es immer schwer zu bestehen. Er fügt dazu einige kunsthistorische Beispiele aus verschiedenen Bereichen an, die ebenfalls zunächst auf Unmut gestossen seien, beispielsweise Kunst bei den Nationalsozialisten. Er bedient sich des bildlichen Vergleiches mit einem erfolgreichen Fussballer, der erst nach unzähligen Torschüssen einmal das Ziel trifft; ähnlich sei es bei der Kunst. Gute Kunstwerke würden sich mit der Zeit vom Mittelmass und Durchschnitt abheben.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung) Kunst, speziell das Werk von West, stehe im Sinne und zum Wohle der Firma, als Ausdruck von Progressivität (zur Verbesserung des Firmenimages).¹⁷⁰ Kunst soll auch an- und aufregen (Zeile 14).

E-Mail Verfasser 27: HL

1. Botschaft und Verfasser: Der Verfasser unternimmt ebenfalls Definitionsversuche zu Kunst und Künstler. Er verwendet bildliche Vergleiche, so sei Kunst nicht „Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält“, sondern „ein Hammer, mit der man sie gestaltet.“

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

¹⁷⁰Das Aufstellen des Werkes von West zeuge von Mut und Progressivität, das brauche es, um erfolgreich zu sein. Die Mitarbeitenden sollten stolz sein, in einer solchen fortschrittlichen Firma tätig sein zu dürfen.

- (a) Begriffe: Gebilde.
- (b) keine Vergleichswörter für das Kunstwerk.
- (c) Wirkungswörter: obskur (es Gebilde)
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler: Erschaffer, Künstler.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Das Kunstwerk von West bietet für den Verfasser Anlass zur Erklärung seines Kunst- und Künstlerverständnisses. Ein Kunstwerk sei nicht identisches Abbild der Wirklichkeit; er kann das Kunstwerk von West auch nicht zuordnen („obskures Gebilde“).
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)** Kunst ist nicht definierbar, nicht verständlich und nicht klar zuzuordnen. „Kunst ist das, was übrigbleibt, nachdem alles an ihr bis ins letzte analysiert worden ist.“ Der Künstler macht aus der Lösung ein Rätsel.

E-Mail Verfasser 28: PH* (auch E-Mail 24)

1. **Botschaft und Verfasser:**

Wiederholung und Verstärkung des Plädoyers aus seinem E-Mail 24 (Betreffzeile: „Gedanken II zu Öl“) für eine harmonische Kunst und Wunsch zur Beseitigung des Werkes von West. Erneut betont der Verfasser sein Anliegen, dass die Kunst Kinder und Kunden stolz machen soll.

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**

- (a) Begriffe: Titel wird in voller Länge erwähnt.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler wird nicht erwähnt.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Gestalt des Werkes und Platzierung/Standort werden wahrgenommen. Kunst wird als Wahrzeichen der Firma rezipiert, die Arbeit von West entspricht aber nicht dieser Vorstellung.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung)** (wie E-Mail 24) Kunst (am Bau) soll die Architektur nicht konkurrenzieren: Kunst soll integrierbar sein. Kunst soll nicht polarisieren.

Kunst dient zum Wohle der Firma und dürfe nicht den Konzern entwürdigen oder die Gemüter der Kunden und Angestellten erhitzen; Kunst soll harmonische Gefühle bei Kunden und Kindern evozieren.

E-Mail Verfasser 29: MT* (auch E-Mail 32)

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser lobt den mutigen Entscheid der Kunstverantwortlichen und verweist auf das bisher eher „verstaubte“ Image der Firma (Zeile 5). Er selber habe und wolle kein Kunstverständnis haben (Zeile 8), sei aber für Faszinierendes und Neues empfänglich. Er beschreibt, wie Kunst sein soll.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: ES.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) Wirkungswörter: erfrischend, setzt einen Akzent.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Das Kunstwerk ist für den Verfasser begrifflich nicht fassbar, deshalb bezeichnet er es als „ES“ (Zeile 4). Der eigentliche Kunstwert liegt für ihn auch im Unbekannten.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)** Plädoyer für Mut, Verrücktes, kontroverse Diskussionen in Kunst. Kunst soll provozieren, auf sich aufmerksam machen, einen Akzent setzen. Kunst soll Neues, ungewohnte Seherlebnisse ermöglichen, auffallen. Auf Werke, bei denen man nicht einmal merke, dass sie aufgestellt oder abgeräumt werden, könne verzichtet werden. (Zeile 23-24)

Kunstverständnis brauche Zeit.

E-Mail Verfasser 30: MF*

1. **Botschaft und Verfasser:** Aufforderung an die Kunstverantwortlichen, eine Umfrage zur Frage zu lancieren, welchen Einfluss die Gestaltung/das Kunstwerk auf das Image der Firma hat, und entsprechende Schritte nach Auswertung der Ergebnisse einzuleiten.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** keine Beschreibung.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Reaktion auf vorangehende E-Mails über Kunstverständnis und Bedeutung der Kunst für die Firma; keine Äusserungen zum Kunstwerk selber. Kunst wird funktional, im Dienste der Firma, betrachtet. Kunst wird als Wahrzeichen der Firma gesehen, ob West dies erfüllt, soll eine Umfrage zeigen.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen?** Kunst soll mehrheitsfähig, demokratisch sein. Kunst beeinflusst das Firmenimage und den Geschäftsgang und soll dementsprechend auf das Wohle/im Sinne der Firma ausgerichtet sein.

E-Mail Verfasser 31: BM* (wie E-Mails 4, 18, 31, 40)

1. **Botschaft und Verfasser:** Stimmt dem vorangehenden E-Mail-Schreiber zu („Richtig“ in Betreffzeile) und doppelt nach: In einem demokratischen Land müsse die Mehrheit bestimmen. Würde man das bei West befolgen, sieht der Verfasser keine Chancen für diese Arbeit („sehe ich schwarz“).
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Öl.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Die negativen Reaktionen auf das Kunstwerk und nicht dessen Gestalt an sich geben dem Verfasser Anlass zu einer Reaktion.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangezogen? (Rezeptionserwartung)** Kunst muss mehrheitsfähig, demokratisch sein („(...) in einem demokratischen Land“).

E-Mail Verfasser 32: MT*

1. **Botschaft und Verfasser:** Er verneint die beiden vorangehenden Aussagen („Falsch“), und bekräftigt, dass Kunst nicht mehrheitsfähig sein soll. Wäre die Kunst demokratisch, gäbe es sie nicht mehr oder nur in Form von Vergnügungsparks wie „Disney-Land“.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** keine Beschreibung.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Das Werk selber wird nicht erwähnt. Der Verfasser führt die Grundsatzdiskussion zu mehrheitsfähiger Kunst weiter.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)** Echte Kunst soll sich nicht an der Mehrheit orientieren.

E-Mail Verfasser 33: MH*

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser leitet sein E-Mail mit der Feststellung ein, dass viele sich als Nicht-Kunstkenner ausgeben, um sich dann ganz unverbindlich über Kunst äussern zu können.¹⁷¹ Er erklärt das Werk, nach allgemeinen Aussagen zu Kunstdiskursen, anhand seiner selbst definierten Kriterien definitiv zu Kunst, wobei nicht klar ist, ob seine Äusserungen ironisch oder ernst gemeint sind. Ab dem zweiten Abschnitt (ab Zeile 14) lässt er seiner Phantasie freien Lauf und interpretiert das Werk in Zusammenhang mit der damals aktuellen Geschäftspolitik.¹⁷²
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Öl, Plastik.
 - (b) Vergleichswörter: Nilpferd.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler: Künstler .
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Der Verfasser reagiert auf Farbe, Form und Titel des Werkes und zieht Analogieschlüsse zwischen der Bedeutung des Kunstwerks und der damaligen aktuellen Firmenpolitik: Der Ruf der Winterthur sei im Vergleich zur Konkurrentin, der „Zürich“ („dynamische Raubkatze“), eher schlecht („träges Nilpferd“). Das Kunstwerk interpretiert der Verfasser als ein sich im „Mutations-Stadium befindliches Nilpferd“, „welches sich unter der neuen Leitung von L. Mühlemann schon zur Besserung verfärbt hat,

¹⁷¹Es handelt sich hierbei eventuell auch um eine Anspielung auf die Ansprache von E. Heri zum Abschluss der Renovationsarbeiten, in der dieser seine Unkenntnisse betreffend Kunst erwähnte. Siehe dazu auch E-Mail 24.

¹⁷²Die Winterthurer Versicherungen wurden 1997 von der Credit Suisse, deren obersten Chef Lukas Mühlemann in Zürich war, einverleibt. Thomas Wellauer, bereits Geschäftsleitungsmitglied der Winterthur Versicherungen, wurde nun Chef der Versicherungen und war L. Mühlemann direkt unterstellt. Zwei ganz unterschiedliche Kulturen, Versicherung und Bank, trafen aufeinander, was zu diversen politischen Unstimmigkeiten führte. Die Mitarbeitenden der Versicherung waren stark verunsichert, frustriert und fanden wenig Gefallen am Entscheid, immer stärker von Zürich aus geleitet zu werden. Per Januar 2007 verkaufte die Credit Suisse die Winterthur Versicherungen an die Axa Versicherung.

... aber noch keine klaren Konturen eines Kopfes aufweist....“¹⁷³ „Öl“ diene entsprechend zum Schmieren von Prozessen und als Energieträger (Zeilen 26-27). Der Verfasser ironisiert das Kunstwerk und reduziert es zum blossen funktionellen Bedeutungsträger der aktuellen Firmenpolitik (Umstrukturierung).¹⁷⁴

Der Verfasser interpretiert das Werk von West als Mahnmal, „Zeigefinger (tägliche Mahnung)“ (Zeile 31), übergeben vom CEO der CS, Lukas Mühlemann, an den CEO der einverleibten Winterthur Versicherungen, Th. Wellauer.

Der Verfasser verwendet zusätzlich stereotype Rezeptionsmuster zu Kunst und Künstlern: Der Künstler sei jemand, der nicht verstanden werde, der sehr spezielle Ausdrucksformen wähle und sein Werk für gutes Geld verkaufen könne.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)

Er rezipiert das Werk von West als Abbild von realen Dingen und Ereignissen aus dem Berufsalltag, als Wahrzeichen zur Verherrlichung und Kultivierung von für den Verfasser negativen Vorgängen (Zeilen 35-36). Ob dies der Vorstellung des Verfassers von guter Kunst entspricht, kann nicht abschliessend beantwortet werden. Kunst sollte aber verständlich sein, eine Bedeutung haben, davon zeugen seine Interpretationsversuche.

E-Mail Verfasserin 34: TB*

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser wundert und freut sich über die zahlreichen E-Mails zum Werk und zum Diskurs über Kunst, er selber hat das Kunstwerk nicht gesehen.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: „Kunst“-Werk.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) keine Wirkungswörter.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.

¹⁷³ „Lukas- oder Thomasbirne“. Lukas und Thomas sind die Vornamen der damaligen Geschäftsleiter der Credit Suisse (Lukas Mühlemann) und Winterthur Versicherungen (Thomas Wellauer).

¹⁷⁴ Der Bezug zwischen Kunstwerk und Firmenpolitik entspricht der Intention der Wettbewerbsveranstalter, die die Umstrukturierung und das Kunstwerk aber im Gegensatz zum Verfasser im positiven Sinn interpretieren.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Der Verfasser reagiert nicht auf das Kunstwerk sondern auf die ausgelöste Reaktionen in Form der E-Mails. Die darin formulierten Äusserungen erfreuen ihn.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht?** Kunst soll Emotionen bewegen, Reaktionen evozieren.

E-Mail Verfasserin 35: RF*

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser ärgert sich in seinem E-Mail, im Gegensatz zum vorangehenden Verfasser, über die Kunstdiskussion. Er wünscht keine Informationen mehr in dieser Angelegenheit und äussert sich auch nicht zum Kunstwerk.

E-Mail Verfasser 36: MH* (auch E-Mail 33)¹⁷⁵

1. **Botschaft und Verfasser:** Nach ausführlicher Beschreibung und Interpretation des Werkes von West in E-Mail 33 stellt der Verfasser hier nun konkrete Fragen nach Absichten, die hinter dem gesamten Kunstkonzept stehen.¹⁷⁶ Seine Fragen betreffend Kunstengagement/wahl basieren auf Kriterien, die auch Grundlagen der Zielvereinbarungen, die jedes Jahr mit dem Mitarbeitenden zur Beurteilung ihrer Leistungen ausgehandelt werden, bilden: Funktionale Ziele, Absichten und Messbarkeit der Ziele.¹⁷⁷
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Werk und Künstler werden nicht beschrieben.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Das Kunstprojekt wird nach betriebswirtschaftlichen Kriterien rezipiert. Der Verfasser listet sieben Fragen an die Kunstverantwortlichen auf, basierend auf Kriterien, die auch zur Leistungsbeurteilung von Mitarbeitenden angewendet werden. Ziele, die mit Kunst im Sinne der Firmenstrategie erreicht werden sollen, müssen definiert werden, die Kunstverantwortlichen müssten daran gemessen werden. Zwischen (Berufs-)Leben und Kunst wird ein Zusammenhang gesucht. Die Qualität des Kunstwerkes, respektive der Kunstverantwortlichen, beurteilt er nach diesen Kriterien.

¹⁷⁵Die folgenden E-Mails, 36 bis 40, betreffen das gesamte realisierte Kunst am Bau Projekt und nicht nur spezifisch die Arbeit von Franz West im Aussenraum. Im Innenraum wurden Arbeiten von folgenden Kunstschaaffenden realisiert: Angela Bulloch, Silvie Defraoui, John Armleder, Izhar Patkin, relax, Bessie Nager, Sylvie Fleury, Daniele Buetti, Alex Hanimann, Julia und Claudia Müller.

¹⁷⁶Er erhält von den Kunstverantwortlichen keine Antwort auf seine Fragen.

¹⁷⁷„Management by objectives“ oder kurz „MbO“ genannt.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangetragen? (Rezeptionserwartung)** Kunst zum Wohl der Firma/Mitarbeitenden: Bei Kunst am Bau sollen Befindlichkeiten der Personen, die sich dort aufhalten, mitberücksichtigt werden. Kunst soll verständlich sein. Kunst am Bau sollte einen Mehrwert generieren.

Kunstwerke haben vorhersehbare/intendierte Wirkungen („Was sollen diese Kunstwerke bewirken?“). Entscheidungskriterien für Kunstankäufe müssen entsprechend formuliert und Ziele/Nutzen, die mit Kunst erreicht werden wollen, müssen formuliert und gemessen werden. Kunstqualität ist messbar.

E-Mail Verfasser 37: MA*

1. **Botschaft und Verfasser:**

Der Verfasser antwortet auf Frage 5 in E-Mail 36 („Besteht ein Zusammenhang zwischen «...auf dem Weg zu mehr...» und «Kunst am Bau»?“). Sein Standpunkt bleibt unklar.¹⁷⁸

E-Mail Verfasser 38: UG*

1. **Botschaft und Verfasser:** Frage nach den Kosten der Kunst. Gegen Kunst sei nichts einzuwenden, aber auch bei Kunst sollten, wie bei den damals aktuellen firmenpolitischen Sparübungen, Kosten minimiert werden.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:** Das Werk wird nicht beschrieben.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)** Der ökonomische Aspekt von Kunst wird thematisiert. Wenn in der Firma Sparübungen durchgeführt werden, muss das auch im Kunstbereich getan werden. Die Kunst betrachtet der Verfasser funktional zur Verschönerung des Firmen Hauptsitzes, als Wahrzeichen. Zwischen Kunst und Beruf wird ein Zusammenhang gesehen.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht?** Kunst soll als Verschönerung dem Wohle der Firma dienen. Kunst soll in die Firmenpolitik integriert sein und darf nicht zu teuer sein.

E-Mail Verfasser/in 39: FU

1. **Botschaft und Verfasser:** Der Verfasser vergleicht die Arbeit von West mit anderen Werken der Winterthur Versicherungen, die im Innenraum¹⁷⁹ zu sehen sind. Diese gefallen ihm besser. Er stellt auch die Frage nach den Kosten.

¹⁷⁸Hier wird auf eine Auswertung verzichtet.

¹⁷⁹Siehe E-Mail 36.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Kunstwerk „Öl“.
- (b) keine Vergleichswörter.
- (c) keine Wirkungswörter.
- (d) keine Ursachenwörter.
- (e) Künstler:

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster) Allgemeiner Vergleich mit anderen Kunstwerken, die dem Verfasser besser gefallen. Er bezieht sich aber auf kein spezifisches Kunstwerk und auf kein Kriterium.

Er thematisiert auch den ökonomischen Aspekt und fragt nach den Kosten.

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? (Rezeptionserwartung): Kunst soll gefallen; muss schön sein.

E-Mail Verfasser 40: BM* (auch E-Mails 4, 18, 31)

1. Botschaft und Verfasser: Dem Verfasser gefallen alle andern Kunstwerke der Winterthur besser als „Öl“ und unterstreicht („Stimmt“ in Betreffzeile) damit die Aussage des vorangehenden E-Mail Schreibers. Er verneint den Kunstcharakter der Arbeit von Franz West. Der Verfasser meldet sich während des gesamten Diskurses immer wieder zu Wort. Er reagiert (Ironisierung/Bejahung /Verneinung) stets auf gemachte Äusserungen und formuliert keine eigenständigen Aussagen.

2. Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:

- (a) Begriffe: Öl.
- (b) keine Vergleichswörter
- (c) keine Wirkungswörter
- (d) keine Ursachenwörter
- (e) Künstler: Künstler

3. Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? (Rezeptionsmuster)? Der Verfasser spricht dem Werk von West den Kunstwert ab, nicht aber den Künstlerstatus des Urhebers (West).

4. Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht? Kunst soll gefallen.

1.2 Sieben elektronische Gästebucheinträge am Tag der offenen Tür („Open House“) inkl. Originaltexte

15.04.00, 12:21:39: SDH*¹⁸⁰

1. **Botschaft und Verfasser:** ¹⁸¹ „Das Gebäude hat mir sehr gut gefallen, nur das grässliche — Geschwür vor dem Eingang muss ‚WEG‘“.
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) keine Begriffe.
 - (b) Vergleichswörter: Geschwür.
 - (c) Wirkungswörter: grässlich.
 - (d) keine Ursachenwörter.
 - (e) Künstler wird nicht erwähnt.¹⁸²
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?** Auf Form und Farbe wird, ohne diese explizit zu benennen, reagiert. Der Kunstwert wird durch eigenmächtige Titelgebung, die auf einem Vergleich mit einem minderwertigen Ding („Geschwür“) beruht, und auch durch den Aufruf zur Entfernung des Werkes negiert.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht?** Kunst muss schön sein; wenn sie den eigenen ästhetischen Vorstellungen nicht entspricht, hat sie keine Daseinsberechtigung.

15.04.00, 13:26:02: WF*

1. **Botschaft und Verfasser:** „gelingen bis auf Skulptur bei Eingang. Einige der Kunstinstallationen sind wunderschön. (...)“
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Skulptur.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) Wirkungswörter: nicht gelungen.

¹⁸⁰Untersucht werden im folgenden nur diejenigen Antworten, die eindeutig Bezug auf die Kunst nehmen.

¹⁸¹ Aufgrund der Kürze werden die Aussagen aus den Gästebucheinträgen hier in der Rubrik „Botschaft und Verfasser“ jeweils wortwörtlich zitiert.

¹⁸²Im Folgenden werden die Kategorien „Ursachenwörter“ und „Künstler“ nur noch bei denjenigen Verfassern erwähnt, die auch eine Aussage dazu machen.

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?** Auf Gestalt, Form und Farbe wird, ohne diese explizit zu nennen, negativ reagiert. Der Verfasser bezeichnet alles im, um und am Gebäude, ausser die Arbeit von West, als „gelungen“ und alle anderen Kunstwerke ebenfalls im Vergleich dazu als „wunderschön“.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht?** Kunst muss schön sein.

15.04.00, 13:45:56: M und BG*

1. **Botschaft und Verfasser:** „Stilvoller Bau, schöne Einrichtung (...), jedoch keine schöne Skulptur vor dem Haus“
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Skulptur.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) Wirkungswörter: nicht schön.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?** Gestalt, Form und Farbe des Werkes führen, im Gegensatz zu Bau und Einrichtung, zu einem negativen Urteil des Verfassers.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht?** Kunst muss schön sein.

15.04.00, 13:52:01: AS*

1. **Botschaft und Verfasser:** „Wunderschöne Einrichtung, vor allem die Beschriftung. Die Skulptur vor dem Eingang ist scheusslich.“
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Skulptur.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) Wirkungswörter: scheusslich.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert?** Indirekt wird durch die Verwendung des Adjektives „scheusslich“ auf Form und Farbe als Gesamteindruck negativ reagiert.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen?**

Kunst muss schön sein

15.04.00, 14:53:04: RF*

1. **Botschaft und Verfasser:** „Schön und vorbildlich renoviert; grosszügige schöne Büros, alles i.O. bis auf die grässliche Skulptur, hoffentlich war sie wenigstens gratis!!!“
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Skulptur.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) Wirkungswörter: grässlich.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? Rezep-
tionsmuster?** Indirekt wird auf Form und Farbe als Gesamteindruck negativ reagiert. Die Kosten des Werkes werden thematisiert und ein Kunstwert verneint.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen?** Was nicht dem persönlichen Geschmack entspricht, darf nichts kosten. Kunst muss schön sein.

15.04.00, 14:20:15: PM*

1. **Botschaft und Verfasser:** „gut gelungene renovation mit guten kunstwerken bereichert“
2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**
 - (a) Begriffe: Kunstwerke.
 - (b) keine Vergleichswörter.
 - (c) Wirkungswörter: gut.
3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? Rezep-
tionsmuster?** Keine spezifischen Aspekte/Reaktionen zur Arbeit von West; alle Kunst-
werke werden gesamthaft gelobt.
4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herange-
tragen?** Keine spezifischen Erwartungen werden geäussert.

15.04.00, 16:59:54: UG*

1. **Botschaft und Verfasser:** „Beeindruckend, gelungen! - Den Heizöltank vor dem Eingang hätte ich allerdings anders gestrichen.“

2. **Wie wird das Werk bzw. der Künstler beschrieben:**

- (a) Begriffe: Heizöltank.
- (b) Vergleichswörter: Heizöltank.
- (c) keine Wirkungswörter

3. **Welche Aspekte werden wahrgenommen und wie wird darauf reagiert? Rezeptionsmuster?**

Auf Titel und Farbe wird reagiert. Der Verfasser zieht anhand des Titels „Öl“ und vermutlich auch anhand der Form Analogieschlüsse zu einem Gegenstand aus dem Alltag und kritisiert die dazu gewählte Farbe. Es ist nicht eindeutig ersichtlich, ob ihm die Farbe nicht gefällt.

4. **Welche Erwartungen werden an das/ein Kunstwerk, den Künstler herangebracht?**

Kunst soll gefallen (nicht explizit formuliert).

2 Unpublizierte Quelle zur Kunsterziehung: Korrespondenz vom 4. Juli 2008, Volksschulamt Kanton Zürich inklusive Beilagen



Lehrplan der Primarschule (damals Schuljahre 1-8)
gemäss Erziehungsratsbeschluss vom 15. Februar 1905

176

und auch auf der Oberstufe der Primar- und Sekundarschule zu üben.

«Am 14. Juni 1938 hat der Erziehungsrat die unter dem Titel „Die Schrift und ihre Gestaltung“ erscheinende Wegleitung für die Gestaltung des Schreibunterrichtes von Alfred Flückiger in Zürich als allgemeines Lehrmittel obligatorisch erklärt und die Lehrer der Primar- und Sekundarschule verpflichtet, den Schreibunterricht nach diesem neuen Lehrmittel zu gestalten.»

6. Zeichnen.

Der Zeichenunterricht zielt einerseits auf richtige Auffassung von Formen und Farben zum Zwecke möglichst getreuer Wiedergabe derselben, also auf Übung von Auge und Hand ab; andererseits soll er den Schüler mit der für das praktische Leben notwendigen Fertigkeit in der zeichnerischen Darstellung ausrüsten. Durch ausgiebige Übungen — und zwar von Anfang an unter möglichster Anlehnung an reale Gegenstände, die im Interessenkreise des Kindes liegen oder anderweitig im Unterricht zur Behandlung kommen — müssen im Schüler Lust und Freude an dieser Betätigung geweckt und seinem Tätigkeitstribe anregende Arbeitsstoffe zugeführt werden. Gedächtniszeichnen und skizzierendes Zeichnen (Typenzeichnen) sind fleißig zu üben.

Wie in den untern Klassen, so bleibt das Zeichnen auch in den Klassen, in denen es als systematisches Unterrichtsfach betrieben wird (Klassen 4—8) nicht auf die Zeichenstunde beschränkt; die zeichnerische Darstellung ist vielmehr Prinzip in allem Unterrichte, der hierfür irgend Gelegenheit bietet.

In der 7. und 8. Klasse wird der Schüler neben dem Freihandzeichnen durch das Linearzeichnen in die Elemente der zeichnerischen Darstellung einfacher Gegenstände eingeführt, wie sie das berufliche Leben verlangt.

1.—3. Klasse. Zeichnen als Beschäftigungsmittel im Anschluß an den beschreibenden und erzählenden Anschauungsunterricht; Gedächtniszeichnen; Fröbelsche Beschäftigungen (Falten, Formen, Legen von Stäbchen und farbigen Knopfformen usw.).

4. Klasse. Zeichnen realer Formen mit geraden und gebogenen Linien (Flachmodelle, Gebrauchsgegenstände). Zeich-

nen nach der Wandtafel und nach Wandtabellen. Gedächtniszeichnen.

5. Klasse. Wie in Klasse 4, jedoch mit gesteigerten Anforderungen. Kreis, Ellipse und Oval; Blätter, Zweige, Früchte.

6. Klasse. Wie in Klasse 5, mit gesteigerten Anforderungen. Spirale und Schneckenlinie. Blütenformen. Verwendung von Pflanzenmotiven zu Reihungen und Füllungen. Zeichnen realer Gegenstände (Füllungen, Gitter). Vermehrte Verwendung der Farbe.

7. und 8. Klasse.

a) Freihandzeichnen. Zeichnen von Umrissen, Pflanzenteilen und einfachen Gegenständen. Einfache Ornamentation nach Tabellen oder Wandtafelzeichnungen und eigener Zusammensetzung. Skizzierendes Zeichnen. Körperhafte Darstellung unter Verwendung von Farben und Schattengebung.

b) Geometrisches Zeichnen. Übung in der Handhabung der für das geometrische Zeichnen notwendigen Hilfsmittel. Geometrische Konstruktionen; Ansichten von Gegenständen. Körpernetze. Einfache Planskizzen.

7. Gesang.

Der Gesangsunterricht hat das Gemütsleben des Schülers zu pflegen und den musikalischen Sinn zu wecken. Ein Hauptgewicht ist auf die Bildung des Gehörs und der Stimme, die Kenntnisse der Notenschrift, das Verständnis des Wesens des Tonsystems sowie auf eine lautreine Aussprache der Vokale und Konsonanten zu legen. Bei der Schulung der Stimme ist auf möglichste Schonung der körperlichen Organe des Kindes und Vermeidung jeder Überanstrengung vorsichtig zu achten.

In jeder Klasse haben sich die Schüler eine Anzahl der volkstümlichsten Lieder anzueignen, die durch Auswendig-singen zu ihrem unverlierbaren Eigentum werden.

2. Klasse. Singen nach dem Gehör im Umfang von 8 Tönen. Tonbezeichnung mit Zahlen. Übungen im Zwei-, Drei- und Viertakt. Einige Liedchen.

12

177

Sekundarschule (damals
Schuljahre 7-9 auf erhöhtem
Niveau)

198

Entstehung und Aufstieg
der Schweizerischen Eidgenossenschaft bis 1516.

1. Gründung des Dreiwaldstättbundes;
2. Erweiterung zum Bund der acht alten Orte;
3. Machthöhe und Ausgestaltung zur dreizehnörtigen Eidgenossenschaft.

Aus der neuesten Schweizergeschichte seit 1874.

1. Behörden und Verwaltung in Bund, Kanton Zürich und Wohngemeinde;
2. wichtige Fragen des öffentlichen Lebens und ihre Regelung in Verfassung und Gesetz.

9. Geographie.

Der Unterricht in der Geographie vertieft und erweitert die Kenntnis der Heimat (Kanton, Bund); dazu tritt die eingehendere Behandlung der Nachbarstaaten sowie derjenigen Länder, die für unser Land wie zum Verständnis der Gegenwart von besonderer Bedeutung sind. In der dritten Klasse gewährt der Unterricht dem Schüler auch einen Einblick in die Gesetzmäßigkeit der Vorgänge im Weltall. Soweit als möglich geht der Unterricht von der Anschauung aus und nimmt in der Länderkunde stetsfort Bezug auf die Wechselwirkung der physikalischen Gestaltung und der Kulturverhältnisse. Besondere Aufmerksamkeit ist dem gründlichen Kartenverständnis zuzuwenden.

1. Klasse. Einführung in das Verständnis der Landkarten. Geographie von Europa mit besonderer Berücksichtigung der Nachbarländer der Schweiz. Asien und Afrika.
2. Klasse. Geographie von Amerika und Australien. Repetitorische Behandlung der Schweiz unter besonderer Berücksichtigung der volkswirtschaftlichen Verhältnisse und des Verständnisses der topographischen Karte (Dufour, Siegfried).
3. Klasse. Grundzüge der mathematischen und physikalischen Geographie. Eingehendere Betrachtung besonders

Lehrplan der Sekundarschule
gemäss Erziehungsdepartement vom 15. Februar 1905

10. Schreiben.

Der Schreibunterricht bezweckt eine deutliche, schöne und geläufige Handschrift in der deutschen Kurrent- und der Lateinschrift, daneben auch einige Fertigkeit in der Handhabung einer Titelschrift. Nicht nur in der Schreibstunde, sondern bei allen schriftlichen Arbeiten ist auf saubere Ausführung besonderes Gewicht zu legen. (Vergleiche Bemerkungen auf Seite 175 f.)

11. Zeichnen.

Der Unterricht im Freihandzeichnen soll eine tiefere Auffassung von Form und Farbe wie auch eine gesteigerte Fertigkeit der Schüler in der Wiedergabe des Geschauten ergeben. Im Vordergrund steht die zeichnerische Darstellung wirklicher Gegenstände, während das Zeichnen nach Vorlagen und Ornamenten der formalen Übung und der Erkenntnis der schönen Form zu dienen hat. Übungen im Gedächtniszeichnen und Skizzieren sowie Versuche in eigenen Zusammenstellungen sind fleißig zu pflegen.

Wo sich immer Gelegenheit bietet, sind die Schüler auch in den Realien zur zeichnerischen Darstellung (Skizzen-, Typenzeichnen) anzuhalten.

1. Klasse. Zeichnen von Naturformen (Blätter, Blüten, Früchte) und von Gebrauchsgegenständen, Zeichnen nach Tabellen, nach der Wandtafel, nach Modellen und Ornamenten. Verwendung der Farbe.
2. Klasse. Zeichnen von Naturformen, Gebrauchsgegenständen, Modellen. Körperhafte Darstellung unter Verwendung der Farbe und des Schattens. Ornamente.
3. Klasse. Die Gesetze der Perspektive und deren praktische Anwendung. Zeichnen nach der Natur, nach Modellen und Vorlagen, unter Rücksichtnahme auf besondere individuelle Anlagen. Ornamente.

3 Unpublizierte Quellen zum Laiendiskurs

Es werden hier nur diejenigen analysierten Texte im Original wiedergegeben, die von Laien verfasst wurden und die nicht öffentlich verfügbar sind. Angaben zum Budget und Namen wurden aus Diskretionsgründen geschwärzt.

3.1 Franz West, Alltagsdiskurs: Vierzig E-Mails, 9.11. bis 14.12.1999

Reaktionen von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern auf "Oel" von Franz West via Intranet KB Schweiz (WinNet) / 9. November bis 14. Dezember 1999	
1	0
	Kunst = Gurke oder Hot-Doc?
	Name: [REDACTED]
	Category: Diverses/Divers
1	Habe nun das Kunstwerk betrachtet - der Vergleich mit Gurke/Hot-Doc/Oeltank oder Leberwurst
2	ist nicht ganz falsch!
3	Aber was solls - es passt zum Millennium (Abschluss/Neubeginn eines
4	Jahrtausends)!
5	"Alles hat ein Ende - nur die W..... nicht!"
2	0
	Kunstbanausen!
	Name: René Sagarra
	Category: Diverses/Divers
1	Kunst soll nicht immer schön sein (habe ich gelesen). Kunst soll zum diskutieren anregen (habe ich
2	gelesen). Mit Kunst muss man sich auseinandersetzen (habe ich gelesen). Kunst kann auch
3	Agressionen auslösen (habe ich gelesen).
4	Als Empfangsmitarbeiter, der das Kunstwerk jeden Tag sieht.... Dieser Kontrast der Farbe zum
5	grau des Gebäudes, diese transluzide Wirkung des sich im Wasser widerspiegelnden Oels. Die
6	Wirkung des Oelgebildes zur Erhabenheit des Towers, das ist einzigartig, das haben nur wir von
7	der Winterthur und sonst niemand auf der Welt.
8	Sogar unsere Mitarbeiter werden angeregt von diesem Gebilde und lassen ihrer Phantasie freien
9	Lauf mit neuen Namensgebilden ...
3	0
	Name: [REDACTED]
	Category: Diverses/Divers
1	Nicht gerade das Gesamtkunstwerk, aber doch ein Teil des Schaffens von Franz West ist zur Zeit in
2	der Galerie Hauser & Wirth im Löwenbräu Areal (Limmatstr. 270) in Zürich zu sehen.
4	0
	Name: [REDACTED]
	Category: Diverses/Divers
1	Aha, jetzt habe ich den Zusammenhang, Löwenbräu = Bier = Oel.
2	Da bleibt nur eines: "Prosit!"
5	0
	Oel

5

2

Name: [REDACTED]
Category: Diverses/Divers

Öl oder so ähnlich geschrieben ist in dänisch Bier. Vielleicht hilft das weiter. Und bezüglich Sinnlichkeit käme mir bei dieser Gurke oder was auch immer auch etwas in den Sinn. Aber dies hier abzuhandeln wäre nicht passen und würde zu weit führen.

Aber: Wo Tinguelys, Luginbühls und Hutterers auch lange Zeit verteuft wurden, sind diese heute hochangesehene Künstler.

Es wäre vielleicht auch interessant, das Gesamtwerk zu kennen, dann könnte man vielleicht dieses Werk auch noch in einem anderen Licht sehen.

Kunst ist eben Geschmacksache!

[REDACTED]

6

Art???

Name: [REDACTED]
Category: Diverses/Divers

Solch hässliche Kunst habe ich noch nie gesehen, das ist wirklich fürchterlich und sinnlich schon gar nicht, wenn dann eher obszön. Nein echt, da hätten sich die Winti-Leute mit dem Aussuchen ein wenig mehr Mühe geben können.

7

Name: [REDACTED]
Category: Diverses/Divers

1 Beim Anblick der schönen Fötteli (übrigens vielen Dank, Herr
2 [REDACTED] hat sich mein Magen gleich gemeldet und mich auf eine grandiose
3 Idee gebracht: heute gibt's zum Nacht einen feinen Cervelat!

4 Positiv: die Skulptur regt die Fantasie gewaltig an, bin gespannt
5 was noch alles für Bezeichnungen auftauchen. Aber obszön?
6 Da braucht's schon eine grosse Portion Fantasie.

7 Kunst?

8 Ob es sich bei diesem Werk um ein Kunstwerk handelt, ist für mich eher fraglich, aber eines ist
9 sicher! Wer dieses Werk verkaufen kann, ist wahrlich ein Künstler!

10 Ziel erreicht

11 Wer will sich denn hier so ärgern?

12 Kunst war schon und ist noch immer etwas sehr subjektives. Der eine mag's, der andre nicht - was

7

13 soll's. Man/Frau spricht darüber, regt sich auf, nervt sich, diskutiert, und schon hat es der Künstler³
 14 geschafft:
 15 Wer ihn bis jetzt nicht kannte, tut es zumindest jetzt, man spricht über ihn, verbreitet seinen
 16 Namen, gibt seine Meinung kund, da kann sich der Herr West ja nicht beklagen, ich glaube, er
 17 sollte uns dankbar sein!
 18 Denn nur die Gleichgültigkeit ist doch schlimmer als der ganze Ärger, schlimmer als die erhitzten
 19 Gemüter, die sich wegen dieser "Skulptur" oder wie auch immer man dieses Ding nennen will, so
 20 aufregen.
 21 Und solange wir dies tun, ist doch bewiesen, dass wir nicht gleichgültig sind unserem Umfeld
 22 gegenüber!
 23 Das ist doch ein guter Anfang!

8

Was ist Kunst?

Name«: [REDACTED]

Category: Diverses/Divers

>> Ob es sich bei diesem Werk um ein Kunstwerk
 >> handelt, ist für mich eher fraglich

Diesen Vorwurf hört und liest man ja oft. Mich interessiert in dem Zusammenhang: Wie
 unterscheiden Sie denn das; was sind Ihre Kriterien dafür, dass etwas Kunst ist?

Mit freundlichen Grüßen

9

undefinierbarer begriff!

Name«: [REDACTED]

Category: Diverses/Divers

"kunst" ist - genauso wie "kultur" - ein undefinierbarer
 begriff.

man sollte sich auch nicht auf die suche nach der "ent-
 sprechenden" definition machen - beide begriffe sind
 relativ und je nach person ganz unterschiedlich an-
 zusehen...

10

undefinierbarer Begriff?

Name«: [REDACTED]

Category: Diverses/Divers

4

10

Man kann's sicher so sehen. Dann ist ein empörtes Urteil "das ist keine Kunst" aber ziemlich deplaziert. Es wäre dann wohl ehrlicher, einfach zu schreiben: "Das gefällt ganz und gar mir nicht".

"Das ist keine Kunst" impliziert in meinem Verständnis eine generelle Gültigkeit. Darum meine Frage. Erinnert mich auch an Entgleisungen wie der Begriff "entartete Kunst".

11

1 Kunst und Kunst

2 Name: [REDACTED]

Category: Diverses/Divers

3 Also bereits mal zum voraus: Ich finde "Öl" gar nicht so schlimm. Bei Hauser & Wirth wird zum
4 Teil noch extremeres ausgestellt. Da lohnt sich der Besuch in der Galerie in Zürich oder in
5 St.Gallen.

6 Kunst ist Ansichtssache. Und hier scheiden sich ja bekanntlich die Geister. Zu "Öl" stellt sich für
7 mich eigentlich die Frage: Was denkt der Besucher? Ist er gleichermassen schockiert wie die
8 meisten Forum-Schreiber?

9 Leider ist auf den Photos nur das Kunstwerk ersichtlich, interessanter wäre der Gesamtanblick
10 Gebäude/Kunstwerk. Aber auf den ersten Blick scheint mir das Ding ein wenig vom Gebäude
11 verdrängt zu werden, es hätte in der Mitte plziert werden sollen.

12 Vielleicht wären die Verantwortlichen besser beraten gewesen, wenn sie etwas neutraleres
13 auserwählt hätten (08/15-Kunst, leicht verdaulich). Denn bei dieser Art von Kunst ist die
14 Ablehnung oder das Missfallen hoch.

15 Ich finde den Schritt mutig, ich hätte mich wahrscheinlich auch für "Öl" entschieden (wobei mir
16 der volle Kunstwerttitel missfällt). Kann man eigentlich bereits Miniatur-Kopien kaufen, z.B für
17 meinen tristen Schreibtisch?

18 Falls "Öl" weggeräumt werden sollte, übernehme ich es!

12

Kunst

Name: [REDACTED]

Category: Diverses/Divers

Zum Glück wurde ich darüber aufgeklärt, dass es sich bei diesem pinkigen Ding um Kunst handelt. Ich dachte schon, es wäre die neue Gulaschkanone aus dem Departement Ogi, die bei uns auf den Einsatz am 125-Jahr-Jubiläum wartet. Doch wer weiss: Vielleicht ist das Ding ja multifunktional?!

13

1 Sabotage

2 Name: [REDACTED]

Category: Diverses/Divers

3 Wenn ich mir das Bild bei einem Kaffee betrachte, also soooooo richtig entspannt, kommt mir die
4 Sage vom trojanischen Pferd in den Sinn...

13

- 5 Dort wurde auch ein Geschenk gemacht, aber leider stellte sich heraus, dass es eher die "Kiste der
6 Pandora" als ein Geschenk war...
7 Die Farbe dieses Objektes ist eher rot als orange, d.h. für mich: eine Konkurrenz mit der
8 Hauptfarbe (eher) rot hat uns diesen "Stein des Anstossens" untergejubelt...
9 Was denken nun die Besucher unserer GD wenn sie dieses "Steinchen" sehen...??

14

1 Kunst am Umbau/Phantasie

2 Name«: [REDACTED]
Category: Diverses/Divers

- 3 Können Sie sich vorstellen, dass im Zuge des bald abgeschlossenen Umbaus viel historisch
4 Interessantes ans Tageslicht geraten ist? Die WV wird 125 Jahre alt. Was sich in dieser Zeit so alles
5 zur Ausscheidung angesammelt hat ist sicher enorm. Um historische Raritäten der Nachwelt zu
6 erhalten, hat man sich evtl. an den Brauch der Kirchgemeinden erinnert. Dort werden solche
7 Zeitzeugen in den goldenen Kugeln der Turmspritzen gehortet. Vielleicht dient diese Skulptur dem
8 selben Zweck. Wer weiss?? Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. So gesehen kann über ein
9 ästhetisiertes, historisch selektioniertes Exkrement sinniert werden, welches für die Nachwelt
10 kunstvoll in Pink-Oel verpackt wurde, damit niemand auf die Idee kommt, den Geheimnisträger
11 zu knacken.
12 Ein Bravo dem Künstler, er hat seinen Auftrag rundum erfüllt! - Sicherung historischer Dokumente
13 - auf- und anregende Diskussionen - Kommunikationsförderung - PR für sich und die WV - die
14 Betrachter entdecken ihre eigene Phantasie - etc.
15 Die Kunst bestand vermutlich darin, dieses Objekt der WV zu verkaufen.
16 Sie merken wohl, ich bin ein geborener Kunstbanause. Was ist das eigentlich? Jemand so wie ich,
17 der vor einem Werk steht und fragt: "Was soll das?" Niemand gibt mir Antwort. Also kommt
18 meine Phantasie und spielt mir u.U. die schönsten Streiche. Mein natürlicher Instinkt reagiert mit
19 Freude und Herzklopfen auf natürlich schöne Objekte. Dieser Effekt ist bei "Oel" ausgeblieben.
20 Vielleicht kann mir jemand helfen, mich mit der Zeit daran zu erfreuen.
21 Vielen Dank und Gruss

15

Titel
Name«: Phantasie

Category: Diverses/Divers

Sehr geehrter Herr [REDACTED]
Wenn Sie vor 'Öl' stehen / an 'Öl' vorbeigehen und es kommt - wie Sie schreiben - ihre
'Phantasie und spielt mir u.U. die schönsten Streiche', dann ist das doch gar nicht so schlecht für
eine Skulptur, oder?

16

1 Vorname, Name / Prénom, nom: Arnold
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

- Inhalt / Contenu:
2 Sie haben völlig recht. Ich bin eigentlich sehr zurückhaltend mit Äusserungen. Der Streich dieser
3 Skulptur war, dass ich spontan meine ersten Gedanken festhalte und sie dazu noch veröffentliche.
4 Hätte das Gebilde eine Form, die harmonisiert mit dem Gebäude und dem Unternehmen, also
5 eher aufwärts strebend statt quer liegend, wäre mein Kommentar im Forum ausgeblieben. Ich
6 stelle fest, dass "schöne" Kunst als solche empfunden wird, und damit hat sich's. "Oel" ist so
7 skurril, dass sie bei vielen Personen den Geist angeregt hat. Wie auch immer, bei diesen kam

16

6

8 etwas in Bewegung. Das freut mich.

9 Mit freundlichem Gruss

10 [REDACTED]

17

Gesucht wird der treffendste Namen

Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]

Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Das interessanteste scheint ja der Name dieses undefinierbaren Objekts zu sein.
Das "Trojanische Pferd" scheint mir bisher das treffendste zu sein. Vielleicht wird uns der Inhalt ja irgendwann vorgeführt!!.

Aber wie auch immer mir ist es eigentlich "Wurscht" aber vielleicht ist es ja eine ???

18

UWO

Vorname, Name / Prénom, nom: Bernhard Moser

Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Wie wärs mit UWO = Unbekanntes Winterthurer-Versicherungs Objekt

19

Vorname, Name / Prénom, nom: Ist dieses "Ding" eigentlich versichert? (nt)

Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

20 1 Versicherung für das "Ding"

2 Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]

Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

3 Offensichtlich bin ich noch einer der wenigen, der sich dieses Gebilde noch nicht zu Gemüte
4 geführt hat, aber aufgrund der heftigen Reaktionen muss ich wohl davon ausgehen, dass es sich
5 um einen effektiv hässlichen Fremdkörper handelt.

- 6 Bezüglich der Versicherung hätte ich einen Vorschlag: Es gibt doch EC-Deckungen (Extended
7 Coverage) im Rahmen der Sachversicherung, welche unter anderem Risiken gegen böswillige
8 Beschädigungen abdecken... man kann ja nie wissen, ob sich plötzlich mal irgendjemand auf
9 nonverbalen Weg seinem Missmut Luft verschafft. Obschon solche EC-Deckungen relativ hohe
10 Selbstbehalte beinhalten, wäre es doch Wert, einen klitzekleinen Gedanken daran zu
11 verschwenden, oder? ;-)

12 Keep smiling!

13 [REDACTED]

21 1 Bessere Lösung: WS

2 Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

3 Ueber die Wertsachenversicherungen könnte man das Ding auch noch versichern; vielleicht mit
4 etwas gutem Willen ;-).

5 Bei einer allfälligen - sagen wir einmal - Veränderung würde sich dann jedoch die Frage stellen, ob
6 nicht ein Mehrwert entstanden ist. Dies verdient gleich noch mal einen ;-)) und zwar einen ;-)))

7 Nix für Ungut und jetzt schon allen ein schönes Wochenende!

8 Gruss

9 [REDACTED]

22 1 Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED] Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

2 Die Idee mit der EC-Deckung (insbesondere böswillige Beschädigung) gefällt mir sehr gut.
3 Vielleicht könnte ein ausserordentlich mutiger und kompetenter Aussendienstmitarbeiter (oder
4 natürlich: Mitarbeiterin) an diesem Objekt die neue WinProfessional-Deckung ausprobieren. Dann
5 hätten wir zwei Fliegen auf einen Schalger erledigt, nämlich die wohl erste und einzige EC-Deckung
6 verkauft und andererseits, bei der äusserst gelungenen einzigartigen Provokation, die das Objekt
7 darstellt, einen für die Statistik unentbehrlichen, da sicher auch einzigen vorprogrammierten
8 Schaden gewährleistet.

9 Über die Schadenfrequenz in der ewigen Statistik in der EC-Branche von 1 Schaden pro Vertrag
10 muss dann allerdiens anderweitig, vielleicht in der Form einer PAK diskutiert werden.

11 Mit freundlichen Grüßen aus der Mathematik

23 1 Orange Box

23

2 Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

8

Inhalt / Contenu:

- 3 In der laufenden Dachmarkenkampagne des KB CH (TV-Spots und Anzeigen) steht die Farbe
4 Orangerot für Sicherheit und Schutz. Sie wird zum Mittelpunkt der Kampagne, weil sie als einzige
5 Farbe in den Schwarzweiss-Shots erscheint. So trägt zum Beispiel ein Rettungsring, ein Bauhelm
6 oder ein Gartenschirm - der einen herunterfallenden Topf abwehrt - die orangerote Hausfarbe der
7 Winterthur.
- 8 In der (im Herbst) schwarzweiss wirkenden Umgebung des Hauptportals scheint - passend zum
9 Auftritt der Dachmarkenkampagne - die "orangerote Wurst" das Sicherheitssymbol zu sein. Wenn
10 es eines wäre, müsste man sich fragen, was in der "Wurst" drin sein könnte, damit dem
11 Sicherheitsaspekt genüge getan würde. Vielleicht ist es die Black Box in der die Brainwork der
12 Winterthur gespeichert ist.
- 13 In diesem Zusammenhang wäre "Orange Box" ein Namensvorschlag.
- 14 P.S. Wurde als Farbe wohl Pantone 172 verwendet?

24

1 Kunst am Bau: Genügt Provokation?

2 Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

- 3 Ich würde mich nie zu Äusserungen mit entwertendem Inhalt hinreissen lassen. Weder zum Werk
4 selbst noch zum Hersteller oder zu einer Organisation, die dafür auch noch Geld ausgibt. Die
5 Qualifikation aller Beteiligten wird jeweils direkt durch den Betrachter vorgenommen.
- 6 Ich habe zwei Passanten gehört die sich ausgeschüttet haben vor Lachen und vor dem Eingang ins
7 Parkhaus G zur Hochform auflaufend in etwa äusserten: "Ja genau, jetzt hät d'Winterthur es
8 Zäpfli über cho ha ha haaaa..!" "...oder en Fleisch-Chäas-Tampon!!!" "... es Filet-Wellauer". Es
9 wurde für mich aber fast unerträglich als einer der beiden meinte: "Und Du zahlst so en Seich na
10 mit dinere Prämie." Dann wurden unsere Kunden still.
- 11 Mich haben folgende Gedanken bewegt als ich das «Öl/es ist besser so/heute noch/ich brauche
12 nicht mehr zu warten/ warum nicht» von Franz West zu ersten Mal betrachtete:
13 - Genügt es heute, dass Kunst nur noch provoziert und kontroverse Diskussionen auslöst.
14 - Ist es im Interesse der Unternehmung ein für sich schon imposantes und architektonisch
15 beeindruckendes Gebäude mit einem solchen Blickfang zu konkurrenzieren?
- 16 Der CIO Erwin W. Heri hat in seiner Ansprache vom 15.11.1999, um 18:15 Uhr zum Abschluss
17 der Renovationsarbeiten am Hauptgebäude unter anderen darauf verwiesen, dass er keine
18 Ahnung von Kunst habe. Dieses Schicksal teilt er auch mit den meisten Entscheidungsträgern des
19 Projekts Kunst am Bau. Während der ganzen Ansprache wendet Herr Heri der "Kunst" übrigens
20 seinen Rücken zu!?
- 21 Es mag nun sein, dass ich mit meiner An-Sicht dem Künstler und Verantwortlichen der Winterthur
22 unrecht tue, aber es ist doch entscheidend was die Tatsache, das «Öl/es ist besser so/heute
23 noch/ich brauche nicht mehr zu warten/ warum nicht» vor dem Hauptgebäude der Winterthur

24

- 24 Versicherungen steht und dort weiter nichts macht als eben zu polarisieren und nur geeignet
25 scheint die Gemüter unserer Kunden und Angestellten zu erhitzen.
- 26 Ich hoffe nur, dass für meine Kinder solch dekadente Impulse ohne negative Wirkung bleiben. Das
27 sich Lesben in Zürich drei Tage lang bespucken oder Exkrement-Performance als AUSDRCK DES
28 MENSCHEN (weil aus dem Körper gedrückt) Fäkalien in der Öffentlichkeit deponieren und dafür
29 noch gefeiert werden, ist zusammen mit diesem Unding vor der Haustüre des Opinion-Leaders der
30 Anfang vom Ende einer für spätere Generationen noch vertretbaren Zeit-Kunst.
- 31 Noch ein Hinweis an unsere Farbenblinden Mitmenschen: Das «Öl/es ist besser so/heute noch/ich
32 brauche nicht mehr zu warten/ warum nicht» ist nicht Winterthur-Rot (Pantone Nr. 172) sondern
33 ein Heftpflaster-Rosa (Fraise Nr. 14). Das erklärt auch den Brechreiz den viel Betrachter
34 wahrnehmen.
- 35 Mein Wunsch an die Verantwortlichen: Seid mutig, menschlich und entfernt bitte diese
36 Entwürdigung des Konzerns und beendet dieses Experiment. Macht etwas da hin, das unsere
37 Kunden mit Stolz erfüllt; "lueged Kindä det sind mir au versichertel!"
- 38 Stellt doch bitte ein Objekt hin, das weniger Kontrast aufdrängt und den Betrachter mit
39 harmonischen Gefühlen eintreten und nicht austreten oder sich übergeben lässt.
- 40 Vorschlag: Eine Eisenplastik von John A. Tobler, Winterthur

25

Provokation

Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]
Geschäftsstelle / Lieu de travail: [REDACTED]

Inhalt / Contenu:
Sehr geehrter Herr [REDACTED]

Ob Kunst gefällt oder nicht ist sicherlich Ansichtssache; in Ihrem Statement auf dem Intranet sind Sie aber meiner Meinung nach schon etwas weit von der eigentlichen Diskussion um 'ÖL' abgekommen. Dass Sie in Ihrem Beitrag Ausdrücke wie 'Fleischkästampon', 'Zäpfli' oder 'dekadente Impulse', ferner diverse menschl. Ausscheidungen (Seich, Fäkalien, Exkremente, Brechreiz) verwenden - wenn auch teilweise als Zitat - verstösst m.E. auch schon ein wenig gegen die sogenannte Netiquette. Dass sie ferner die für die Kunst am Bau Verantwortlichen bezichtigen, 'keine Ahnung von Kunst' zu haben und einige Teilnehmer an der Intranetdiskussion als 'farbenblinde Mitmenschen' bezeichnen, trägt zu einer guten Diskussion auch wenig bei.

Bitte entschuldigen Sie, wenn Ihnen meine Reaktion übertreiben erscheint. Es ist jedoch so, dass mir 'ÖL' sehr gut gefällt und Sie durch Ihren Beitrag meinen Geschmack zumindest indirekt als 'dekadent' bezeichnet haben. So macht Intranet einfach keine Freude mehr.

26 1 Kunst...

26

10

2 Name: [REDACTED]
Category: WinNet

3 ist und war schon immer wichtig für die Menschen als Ausdruck kreativen schaffens. Doch was ist
4 Kunst? Ich habe mir erlaubt einen Lexikonauszug unten anzufügen. Immer schon hat Kunst
5 polarisiert. Mozart und Beethoven wurden ausgepiffen, Theolonius Monk hat dem berühmten
6 Charlie "Bird" Parker ein Schlagzeugbecken an den Kopf geworfen, wenn er nicht endlich
7 "vernünftig" Saxophon spiele...! Die Venezianer hätten beinahe den 250. Todestag von Vivaldi
8 verschlafen, wenn nicht die ganze Welt darauf hingewiesen hätte..., auch Kandinsky war lange
9 Zeit verpönt, gerade von den Nazis die für sich den alleinigen Kunstkenner-Anspruch erhoben
10 haben. Ob 'Öl' Kunst ist wird die Zeit zeigen. Damit aber "wahre" Kunst (wer bestimmt das
11 eigentlich?) herausragen kann, braucht sie eine Masse von Mittelmass! Die Diskussion läuft heiss.
12 Wenn Öl sich als Kunst erweist, können wir dereinst stolz sein. Ist es 'nur' Mittelmass, haben's
13 wir eh alle schon immer gewusst! Zudem ermöglicht es anderer Kunst sich hervorzuheben!
14 Den künstlerischen Auftrag an- bzw. aufzuregen hat das Werk bereits erfüllt. Sollten wir als
15 "Winterthurer" nicht eher stolz darauf sein, dass wir den Mut haben auch "Schräges" zu wagen?
16 Gerade die Winterthur ist für Progressivität nicht eben berühmt!
17 Ich habe mal gelernt, dass der Sportler 10, 20 mal aufs Tor schiessen muss, bis der Ball "rein
18 geht". Wenn ich als Fan die 20 Versuche jedesmal hämisch abwürge, dann gibts nie ein Tor und
19 der Fussballer wird sich nie mehr getrauen aufs Tor zu schiessen, ausser die Chance ist 100%ig.
20 Wollen wir alle wirklich nur noch "SchniPo" essen? Das 100%ige Schweizer Menue?
21 Mutig war der Entscheid der Entscheider allemal. So gesehen gratuliere ich zum Mut. Mutig
22 sollten auch wir sein, wollen wir doch so gerne auch zur grossen Kunstwelt gehören! Lassen wir's
23 doch einfach mal wirken!
24 Ob's mir gefällt? ...ich war schon immer ein grosser Fan der Peanuts von Charlie Brown...

25 Meyers Lexikon:
26 die Gesamtheit der Werke menschl. Produktivität, die nicht an einen bestimmten prakt. Nutzen
27 oder Zweck gebunden sind: die der bildenden und darstellenden Künste, der Literatur und Musik.
28 Die K. ist Ausdruck der freien schöpfer. Potenzen des Menschen, die letztendlich außergewöhnl.
29 Können bzw. Fähigkeiten voraussetzen, die in der Geschichte der Kunst, wenn auch immer wieder
30 umstritten, mit den Begriffen der Intuition, Inspiration, Imagination oder auch der Genialität
31 umschrieben worden sind. - Der Anspruch des einzelnen Kunstwerks ist seine
32 (zeitenüberschreitende) Originalität bzw. Authentizität: anders als in Philosophie und Wiss.
33 überwiegt in der K. nicht das Diskursive, sondern das Assoziative; K. ist das immer wieder neu
34 Gesehene, neu Erfundene, neu Erdachte, das dem Menschen die Summe seiner Möglichkeiten
35 deutlich macht: "Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman sein"
36 (F. Schlegel). (Aus Meyers Internet Lexikon)

27

Kunst und Künstler und dessen Definition

Name: [REDACTED]
Category: Gerüchteküche

Geschätzte Damen und Herren Kunstkritiker(innen)

Also, nachdem ich schon einige sehr amüsante, profunde aber hauptsächlich professorale
Ausführungen zum obskuren Gebilde gelesen habe, möchte ich auch noch meine Definiton von
Kunst resp. Künstler abgeben, allerdings in einer kürzeren, prägnanteren Form:

KUNST ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man
sie gestaltet. Oder vielleicht ist KUNST auch das was übrigbleibt, nachdem alles an ihr bis ins letzte

27

11

analysiert worden ist.

Vielleicht noch dies, zum Thema des Erschaffers, nämlich des Künstlers: Ein KÜNSTLER ist einer, der aus der Lösung ein Rätsel machen kann...

In diesem Sinne, allen ein schöpferisches Wochenende! :-))

28

Gedanken (II) zu Öl

Vorname, Name / Prénom, nom:

Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

;->

Mich haben folgende Gedanken bewegt als ich das «Öl/es ist besser so/heute noch/ich brauche nicht mehr zu warten/ warum nicht» von Franz West zum ersten Mal betrachtete:

- Genügt es heute, dass Kunst nur noch provoziert und kontroverse Diskussionen auslöst?
- Ist es im Interesse der Unternehmung ein für sich schon imposantes und architektonisch beeindruckendes Gebäude mit einem solchen Blickfang zu konkurrenzieren?

Es mag nun sein, dass ich mit meiner An-Sicht dem Künstler und Verantwortlichen der Winterthur unrecht tue, aber es ist doch entscheidend was die Tatsache bewirkt, dass «Öl» vor dem Hauptgebäude der Winterthur Versicherungen steht und dort weiter nichts macht als eben zu polarisieren und nur geeignet scheint die Gemüter unserer Kunden und Angestellten zu erhitzen.

Mein Wunsch an die Verantwortlichen: Seid mutig und entfernt bitte diese Entwürdigung des Konzerns und beendet dieses Experiment. Macht etwas da hin, das unsere Kunden mit Stolz erfüllt; "lueged Kindä det sind mir au versicherte!"

Stellt doch bitte ein Objekt hin, das weniger Kontrast aufdrängt und den Betrachter (z.B. unsere Kunden) mit harmonischen Gefühlen eintreten lässt. Danke

13

29 1 Mut

2 Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

3 Die Verantwortlichen sind wirklich nicht zu beneiden: Kaum zeigen sie Mut, wird von ihnen der
4 Mut gefordert, die mutige Tat wieder rückgängig zu machen, sprich ES wieder zu entfernen.

5 Zeigen sie keinen Mut, wird ihnen vorgeworfen, die WV sei eine "verstaubte, konservative Bude",
6 um die dynamische Hochschulabsolventen zwangsläufig einen Bogen machen müssten ... (siehe
7 Diskussion im WinNet).

8 Wie alle Nicht-Künstler verstehe auch ich nichts von Kunst (und will es auch gar nicht), was nicht
9 heisst, da sie mich nicht faszinieren kann. Etwas lässt sich in diesem Zusammenhang aber immer
10 wieder beobachten: Es sind stets die vermeintlich "verrückten Sachen", welche irgendwann
11 magnetisch anziehen, Kunst- oder andere Werke, die bei ihrer Errichtung ebenfalls provoziert und
12 kontroverse Diskussionen ausgelöst haben - inwieweit die Provokation dabei überhaupt gesucht
13 wurde, ist aber noch eine ganz andere Frage (nicht jede Provokation ist auf einen Provokateur
14 zurück zu führen ...). Sicher ist hingegen, dass alles was neu und ungewohnt ist, auch ein grosses
15 "Provokationspotential" beinhaltet - irgendwann gefällt's dann aber plötzlich doch
16 noch (insbesondere, wenn es sich noch vermarkten lässt) und niemand möchte es mehr missen ...

17 Vielleicht spielt uns bei ÖL auch nur unser Schweizerisches Bedürfnis nach Understatement noch
18 einen kleinen Streich - aber auch das wird sich noch legen, denn Vorbilder, die die
19 Selbstdarstellung nicht scheuen, haben wir doch eigentlich genug und sind uns in anderen
20 Bereichen auch nicht zu schade, diese kompromisslos zu imitieren.

21 Also einfach etwas Geduld - in der Zwischenzeit bleibt ES für mich zumindest erfrischend und setzt
22 einen Akzent - auf "fade Eisenplastiken" (ohne Bezug auf J.A. Tobler), wie sie bald in jedem
23 trendigen Vorgarten oder Warenhaus stehen, verzichte ich hingegen gerne, denn bei diesen
24 Werken bemerkt man i.d.R. kaum, dass sie aufgestellt bzw. abgeräumt wurden.

30 Umfrage

Vorname, Name / Prénom, nom: [REDACTED]
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Vorschlag zur Entscheidungsfindung: Die Verantwortlichen könnten z.B. via interne und
öffentliche Umfrage abklären, inwieweit die neue Gestaltung das Image der Firma hebt oder
senkt.

In jedem Fall müssten sich eigentlich die Konsequenzen aus Geschäftspolitischen Überlegungen
klar ergeben.
Eine Veröffentlichung der Umfrage wäre überdies wünschenswert.

31 Richtig

14

31

Vorname, Name / Prénom, nom:
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Richtig, in einem demokratischen Land müsste eigentlich die Mehrheit bestimmen. Aber dann sehe ich schwarz für "Öl" ..

32

Falsch

Vorname, Name / Prénom, nom:
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

... auch die Demokratie hat ihre Grenzen ... Würde "das Volk" auch noch über die Kunst befinden, gäbe es diese wohl bald nicht mehr (oder nur noch in Form von "Disney-Lands").

Echte Kunst hat sich glücklicherweise noch nie an "Mehrheiten" orientiert.

33

1 Öl

2 Vorname, Name / Prénom, nom:
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

- 3 Wie dies bei solchen Kommentaren und Beurteilungen so üblich ist, erklären die meisten Votanten
- 4 vorsichtshalber, dass sie von Kunst nichts verstehen. Damit geniessen sie Narrenfreiheit und
- 5 werden so selbst zum Künstler, indem sie ihre emotionalen Wahrnehmungen verbal oder
- 6 schriftlich auszudrücken versuchen. - - - und wie es in dieser Branche so üblich ist: Als Künstler
- 7 wird man meist nicht, bzw. oft missverstanden. Weil dies auf Dauer sehr hart und belastend ist,
- 8 überleben in der Praxis nur wenige als erfolgreiche Künstler.
- 9 Bei der zur Diskussion stehenden Plastik handelt es sich also eindeutig um Kunst; ist doch deren
- 10 Schöpfer ein Zeitgenosse, der in seinem Metier weltweit Erfolge aufzuweisen hat:
- 11 - er wird von den meisten nicht oder missverstanden,
- 12 - er ist seiner sehr speziellen Ausdrucksform treu geblieben,
- 13 - und konnte bis heute - als krönender Erfolgsfaktor - seine Werk für gutes Geld verkaufen.
- 14 An der bisherigen Diskussion um den "Namen" des Kunstwerkes erstaunt mich, welche
- 15 Phantasien entwickelt wurden. Der Sinn dieser Plastik ist vermutlich viel einfacher und
- 16 transparenter, als viele glauben: Man erinnere sich, dass die WV unlängst festgestellt hat, dass die
- 17 "Zürich" im Markt als dynamische Raubkatze (Panter) auftritt und die WV eher als träges
- 18 Nilpferd. Inskünftig wolle man sich aber vom Nilpferd-Image lösen und zu einem dynamischeren
- 19 Gebilde entwickeln. Dass dies Zeit braucht, weiss auch Lukas Mühlemann. Damit sich nun unser
- 20 Thomas Wellauer täglich daran erinnert, was sein Chef von ihm erwartet, hat Lukas dem Thomas
- 21 eine Erinnerungshilfe vor die Türe stellen lassen: Ein sich im Mutations-Stadium befindliches
- 22 Nilpferd, welches sich zwar schon verfärbt hat, aber noch statisch vor sich hinsieht und vor allem
- 23 noch keine klaren Konturen eines Kopfes aufweist; auch ist die Ausrichtung (was ist vorne und
- 24 was hinten ---> = wo geht's vorwärts?) noch nicht abschliessend abgeschlossen. Unter diesem
- 25 Aspekt
- 26 wird somit auch der Vorname der Plastik, "Öl", verständlich: Öl schmiert nicht nur Prozesse,

33

- 15
- 27 sondern ist auch ein probater Energieträger; beides braucht unser CEO, wenn er den
 28 Mutationsprozess "Vom Nilpferd zum ?" erfolgreich beenden will. Vielleicht eine Mutation zu
 29 einer Lukas- oder Thomasbirne: solche Apparate eignen sich besonders zum Verflüssigen von
 30 harten Stoffen, welche dann in die gewünschte, neue Form gegossen werden können.
- 31 Also lassen wir unserem CEO den Zeigefinger (tägliche Mahnung), den ihm sein Chef vor die Türe
 32 gestellt hat. Bei Zielerreichung wird Lukas die Plastik sicher ausgetauscht lassen! Und wenn wir
 33 dann aufmerksam beobachten, vor welche Haustüre der Lukas seinen Zeigefinger hinstellen lässt,
 34 wissen wir rechtzeitig, welche Gesellschaft sich die CS zusätzlich einverleiben will.
- 35 Und ich sagte es ja schon immer: die Kunst verstand es schon seit jeher ausgezeichnet,
 36 schmerzhafteste Prozesse mehr oder weniger elegant, aber kultiviert, darzustellen.

07

34

Sensationell.....

Vorname, Name / Prénom, nom:
 Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

wie hier das scheinbar wichtigste Ereignis seit
 bestehen der WV die Emotionen hochgehen lässt. Man
 amüsiert sich köstlich über die einzelnen Versuche,
 sich möglichst kunst- und salbungsvoll dem Thema
 anzunehmen.

Ich habe das "Kunst" - Werk noch nie gesehen, erfreue
 mich jedoch ausserordentlich an den "Ergüssen" der
 Schreiberlinge!

Somit ist die Frage "Kunst oder nicht Kunst?"
 einfach zubeantworten.

Webmaster: Gibt es einen Spam-Filter für ÖI - Kunst am Bau?

35

Vorname, Name / Prénom, nom:
 Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Habe genug von diesen Diskussionen!
 Nix für Ungut!
 ;-)

36

Kunst am Bau (2. Teil)

16

Vorname, Name / Prénom, nom:
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Möglicherweise besuchen die Entscheidungsträger bzgl. Kunst am Bau ab und zu das Forum und erleichtern uns mit einer Antwort den Zugang zu dieser kunstvollen Bescherung:

1. Mich würde interessieren, ob in der Entscheidungsfindung die Befindlichkeiten der Mitarbeiter, welche in diesem Gebäude arbeiten, berücksichtigt wurden?
 2. Welchen Einfluss bzw. welche Wirkung sollen diese Kunstwerke auf die heutigen Mitarbeiter der WV haben?
 3. Welches waren die konkreten Entscheidungskriterien für die Auswahl der Kunstwerke?
 4. Sofern diese Kunstwerke nicht als kultureller Beitrag an die Mitarbeiter gedacht sind: Welche konkreten Ziele will man mit "Kunst am Bau" erreichen?
 5. Besteht ein Zusammenhang zwischen "... auf dem Weg zu mehr ..." und "Kunst am Bau" ?
 6. Entsprechen die bisherigen Reaktionen zu diesem Thema den Erwartungen?
 7. Welches sind die Kriterien, um den Zielerreichungsgrad zu messen und zu bewerten?
- Ich freue mich schon heute, wenn mir der Zugang zu dieser Kunstform durch konkrete Antworten bzw. "Aufklärung" etwas erleichtert wird.
-:) Moritz Hänggi

37

Antwort auf Frage 5

Vorname, Name / Prénom, nom:
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Die Verbindung zw. "auf dem Weg zu mehr" und "SEH ICH AUS, ALS OB ICH ETWAS VERMISSEN WUERDE?" ist ja offensichtlich, oder? Man erkennt sofort die heikle Gratwanderung zwischen "alles wollen" und "alles haben". :-)

Gruss,
M. Aeschmann

38

Und das liebe Geld?

Vorname, Name / Prénom, nom:
Geschäftsstelle / Lieu de travail:

Inhalt / Contenu:

Ich habe auf die Fragen leider keine Antworten, sondern nur eine Frage mehr: hat schon jemand gefragt, was denn diese Kunstflut gekostet hat? Interessiert das niemanden, oder 'fragt man das

38

17

einfach nicht?

Ich für meinen Teil bin der Meinung, dass man sich die Verschönerung eines Firmenhauptsitzes ruhig etwas kosten lassen darf, aber es wäre dennoch nicht uninteressant zu wissen, wie bei den gegenwärtigen Sparübungen allerorten die Prioritäten gesetzt werden...

UG

39

Kunst zum 2. Mal


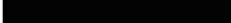
Vorname, Name / Prénom, nom: F.U
Geschäftsstelle / Lieu de travail: SH

Inhalt / Contenu:

Die 5 Kunstobjekte, die man uns im 2. Teil vorgestellt hat, finde ich persönlich schöner und dekorativer, als das Kunstwerk "Öl", eine wirklich, gelungene Sache, aber was auch mich noch interessieren würde: Wieviel hat das ganze denn gekostet?

40

Stimmt

Vorname, Name / Prénom, nom: 
Geschäftsstelle / Lieu de travail: 

Inhalt / Contenu:

Das ist so, auch mir gefallen die weiteren Kunstwerke viel viel besser als Oel, welchem ich die Bezeichnung Kunstwerk glatt absprechen würde. Oder ist Kunst allein dadurch definiert, dass sie von einem Künstler erschaffen wurde?

3.2 Franz West, Alltagsdiskurs: Gästebucheinträge

Siehe Kapitel 1.2 ab Seite 193 sowie ebenda Fussnote 181.

3.3 Franz West, Kennerdiskurs: Wettbewerbsprogramm, 18.1.1999

Hauptsitz Winterthur Versicherungen, Winterthur Schweiz
Kunst am Bau

Wettbewerbsprogramm

1. Hauptsitz Winterthur Versicherungen, Kunst am Bau

Die Winterthur Schweizerische Versicherungsgesellschaft ist ein seit 1875 tätiges Versicherungs- und Vorsorge-Unternehmen. Sie ist weltweit in den wichtigsten Versicherungsmärkten tätig mit einem Schwergewicht in Europa. Der Hauptsitz befindet sich im Grüngürtel der Altstadt von Winterthur in der Nordostschweiz. Hier sind die Geschäftsleitung der Winterthur-Gruppe sowie verschiedene Konzernbereiche untergebracht.

Das Hauptsitzgebäude wurde in den Jahren 1929 bis 1931 'als stattlicher Geschäftsneubau ohne Luxus im Aeussern wie im Innern, im Interesse und zum Wohle der Angestellten nach Süden und Westen orientiert' errichtet. 1946 wurde der Bau durch den Ostflügel ergänzt. Die grosszügige Anlage zeichnet sich durch einen kühlen und konstruktiven Baustil in reinen kubischen Baukörpern aus und ist der Neuen Sachlichkeit, der Moderne zuzuordnen. Das Gebäude wird zur Zeit renoviert, einerseits mit Respekt vor der historischen Substanz, andererseits wird der Eingangsbereich nach zeitgemässen Bedürfnissen baulich neu gestaltet.

2. Kunstprogramm und Aufgabenstellung

Erwartung

Das Kunstprogramm für den Hauptsitz besteht in der Ausschreibung eines begrenzten, eingeladenen internationalen Wettbewerbes. Der Kunstbeitrag soll ortsspezifisch, kommunikationsfördernd und evt. auch kontextbezogen sein. Den eingeladenen Künstler/innen steht die Wahl der Form oder Medien für die Kunstwerke offen (Malerei, Grafik, Skulptur, Installation, Video etc.). Work in Progress-Projekte werden nicht ausgeschlossen, wobei Anpassung, Veränderung und Zeitrahmen im Vorschlag ersichtlich sein sollen. Thema und Inhalt des Wettbewerbsbeitrages sind ohne zwingende Vorgaben frei. Technische und bauliche Voraussetzungen sollen sich in vernünftigen Grenzen halten. Eine allfällige Integration in die grösstenteils bereits realisierte Haustechnik soll problemlos realisierbar sein.

3. Bauliche Situation

Die Kunst am Bau des Hauptgebäudes soll in 3 Interventionsbereichen eingesetzt werden:

- Eingangshalle/Vorplatz aussen (Erdgeschoss)
- Verwaltungsratssaal/Vorplatz (1. Obergeschoss)
- Nischen (zu Korridoren in Erd-, 1./2. Obergeschoss)

Die Winterthur sucht Kunstbeiträge für die genannten Bereiche. Sie sind in der Projektdokumentation gekennzeichnet. Vorschläge, welche die spezifischen Orte übergreifen, sind jedoch denkbar.

4. Wettbewerb

Die Kunstschaaffenden werden eingeladen, der Winterthur per 30. April 1999 mindestens einen Vorschlag für den ihnen zugeteilten Interventionsbereich einzureichen. Die (Farb)Gestaltung von Wänden und Decken im Bereiche der gewählten Orte, allenfalls von Möblierung (Eingangshalle/Vorplatz aussen, Verwaltungsratssaal/ Vorplatz, Nischen mit Funktionen Kaffeeküche, Printer/Fax, Garderobe) wie die Beleuchtung können in den künstlerischen Beitrag miteinbezogen werden.

Angaben zum Budget aus Diskretionsgründen geschwärzt.

Neben dem Wettbewerb können auch Vorschläge für Werkankäufe eingereicht werden.

Das Beurteilungsgremium behält sich vor, allenfalls nur einzelne Wettbewerbsideen zu realisieren und damit auf vorgeschlagene Ideen auch zu verzichten.

5. Eingeladene Künstlerinnen und Künstler

Eingangshalle/Vorplatz aussen - Garten

- Vito Acconci, New York
- Peter Fischli/David Weiss, Zürich
- Maya Lin, New York
- Christoph Rütimann, Kriens
- Martha Schwarz, Cambridge, USA
- Roman Signer, St. Gallen
- Franz West, Wien

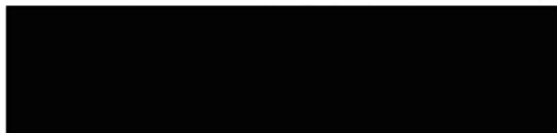
Verwaltungsratssaal/Vorplatz

- John Armleder, Genf

Nischen

- Daniele Buetti, Zürich
- Angela Bulloch, London
- Silvie Defraoui, Vufflens-le-Chateau
- Nik Emch, Zürich
- Sylvie Fleury, Genf
- Peter Friedl, Berlin
- Alex Hanimann, St. Gallen
- Teresa Hubbard/Alexander Birchler, Basel
- Daniela Keiser, Basel
- LB (Sabina Lang/Daniel Baumann), Burgdorf/Zürich
- Jörg Lenzlinger (+Patrik Sidler), Uster
- Mariko Mori, Tokyo
- Claudia und Julia Müller, Basel
- Bessie Nager, Zürich
- Izar Patkin, New York
- Relax (Marie Antoinette Chiarenza, Daniel Hauser, Dancel Croptier), Biel

6. Beurteilungsgremium



Berater des Beurteilungsgremiums



7. Termin

- Versand der Projektdokumentation: Montag, 18. Januar 1999
- Grundsätzliche Zusage betr. Wettbewerbsteilnahme: bis Montag, 1. Februar 1999
- Besichtigung: Donnerstag, 11. Februar 1999, allenfalls nach Absprache
- Abgabe: Freitag, 30. April 1999, zuhanden Christian Röllin
- Jurierung: Montag, 17. Mai 1999
- Auftragserteilung und Detailprojekt ab Juni 1999
- Ausführung, Installation, Testlauf: bis November 1999
- Eröffnung des renovierten Hauptsitzes: Beginn Jahr 2000

8. Projektdokumentation, Grundlagen

- Fotodokumentation Winterthur, Kurzbeschreibung, Planausschnitt
- Grundrisse
- Fassaden
- Schnitte

9. Schlussbestimmungen

Die Künstler/innen anerkennen mit der Teilnahme die Programmbestimmungen und den Entscheid des Beurteilungsgremiums. Sie räumen der Winterthur das Recht ein, Wettbewerbsunterlagen sowie Wettbewerbsbeiträge allenfalls zu veröffentlichen.



Winterthur-Versicherungen



3.4 Franz West, Kennerdiskurs: Juryprotokoll, 17.5.1999

17. MAI 1999

**Jurierung Wettbewerb Kunst am Bau,
Hauptsitz Winterthur Versicherungen**

Protokoll vom 17. Mai 1999

1. Ausgangslage

Grundlage dieses Wettbewerbes sind der Projektauftrag (23.01.98), Grobkonzept und Vorgehensplan (18.05.98) und das Wettbewerbsprogramm (18.01.99). Auf einen Jurybericht im Sinne der GSMBA Regelung wird verzichtet. Nachstehend werden die Beschlüsse und das weitere Vorgehen zusammengefasst. *Geht*

2. Beurteilungsgremium und Beratung

Anwesend ist gemäss Wettbewerbsbescheid das Beurteilungsgremium bestehend aus den Mitgliedern des Steuerungsausschusses [REDACTED] Präsident der Kunstkommission Winterthur [REDACTED] ist infolge Ausscheiden aus der Winterthur nicht mehr Mitglied), den Fachberaterinnen [REDACTED]

Beigezogen wurden ausserdem [REDACTED]

Es entscheidet der Steuerungsausschuss.

3. Einführung und Präsentation

Von 24 am 18.01.99 eingeladenen KünstlerInnen haben 20 fristgerecht Ihre Projekte und Vorschläge eingereicht. Auf eine Teilnahme haben folgende eingeladenen Künstler verzichtet: Peter Fischli/David Weiss, Zürich, Maya Lin, New York, Jörg Lenzlinger, Uster, Makiko Mori, Tokyo.

Zur Verfügung steht eine Arbeitsunterlage mit Auflistung der KünstlerInnen und Projekte inkl. Kostenfolge.

[REDACTED] präsentiert kurz die eingegangenen Vorschläge zu den 3 Interventionsbereichen Eingangshalle/Vorplatz aussen, Verwaltungssaal/Vorplatz 1.OG und Nischen anhand der ausgestellten Dokumentation (Beschreibungen, Skizzen, Fotografien, Modelle, Gegenstände). Es folgen Diskussion, Fragen, Kommentare und Beurteilungen.

4. Empfehlungen/Anträge der Projektgruppe

Die Projektgruppe, bestehend aus Christian Röllin (Projektleiter), Jürg Burkhard und Katharina Schoop, hat sich in Begleitung der Fachberatung bereits am 12.05.99 intensiv mit den Vorschlägen auseinandergesetzt. Sie hat dabei die künstlerischen Qualität, die praktische Realisierbarkeit und die Vereinbarkeit mit dem gegenwärtigen Stand der Bauarbeiten inkl. Auslösung von Baukosten und die Finanzierbarkeit berücksichtigt. Sie hat in Anwesenheit der Fachberaterinnen am 12.05.99 ihre Anträge formuliert.

Die Projektgruppe empfiehlt dem Steuerungsausschuss folgendes:

Eingangshalle/Vorplatz aussen

In einem Wahlverfahren wurden folgende Projekte nominiert:

- | | |
|------------------|-------------------------|
| • Water Tower | Vito Acconci, New York |
| • Entrance Plaza | Martha Schwartz, Boston |
| • Heiseres Eis | Franz West, Wien |

wobei der Vorschlag *Heiseres Eis* von Franz West zur Realisierung in den Bassins empfohlen wird. Zudem soll die Skulptur *Oel es ist besser so heute noch ich brauche nicht mehr zu warten warum nicht* zur Plazierung im Innenhof angekauft werden. Den Projekten Acconci und Schwartz werden aus Gründen des Baufortschrittes, aus technischen und finanziellen Überlegungen ungenügende Realisierungschancen eingeräumt.

Nicht nominiert wurden die Vorschläge *Endlose Linie über einen Balken* von Christoph Rütimann, Müllheim, sowie die *Ventilatoren* von Roman Signer, St. Gallen.

Verwaltungsratssaal/Vorplatz

Empfohlen wird die Arbeit *Domes* auf die beiden Wände rechts und links der Eingangstüre zum VR-Saal in Kombination mit dem ebenfalls durch John Armleder, Genf, entworfenen *Tapis* für den Verwaltungsratssaal.

Nischen

Es sollen folgende Projekte zur Realisierung gelangen:

- | | |
|--|-------------------------------|
| • Königsbilder | Daniele Buetti, Zürich |
| • Aspidistras in Alphaville: | |
| Decimal System | Angela Bulloch, London |
| • Leitmotiv II | Silvie Defraoui, Genf |
| • Trois sculptures identiques | |
| Beauty case sue fourrure fausse | Sylvie Fleury, Genf |
| • Seh ich aus, als ob ich etwas vermissen würde? | Alex Hanimann, St. Gallen |
| • Unsere Erde, ihre Völker, ihre Schätze | Julia & Claudia Müller, Basel |

- To whom it may concern Bessie Nager, Zürich
- Wardrobe Izhar Patkin, New York
- Tout va bien tout va mal relax (chiarenza&hauser&croptier), Biel

Nicht empfohlen werden die Projekte von Nik Emch, Zürich (*Papierobjekte auf PVC*), Peter Friedl, New York/Berlin (*Vita-freie Zone, Eskalation-Jury Sitzung, Beggar's Opera*), Teresa Hubbard/Alexander Birchler, Basel/Berlin (*Rear Window*), Daniela Keiser, Basel (*Ueberstunden im Park*) und LB Sabina Lang/Daniel Baumann (*Lines*).

In der Beratung des Beurteilungsgremiums kamen am 17.05.99 auch die beiden Architekten [REDACTED] für den Eingangsbereich und [REDACTED] für die Interventionsbereiche Verwaltungssaal/Vorplatz und Nischen inkl. Korridore zu Wort.

5. Beratungen des Beurteilungsgremiums /Entscheid des Steuerungsausschusses

Eingangshalle/Vorplatz aussen

Der Vorschlag *Water tower* von Vito Acconci fasziniert sehr. Er ist aus aus technischen Gründen nicht mehr realisierbar. Allenfalls will man mit Acconci zu einem späteren Zeitpunkt an einem andern Ort eine Zusammenarbeit anstreben.

Die *Ventilatoren* von Roman Signer beeindrucken durch Witz. Den Mitarbeitenden will man jedoch diese Installation nicht zumuten.

Christoph Rütimann's *Endlose Linie über einen Balken* scheint zu technisch und nicht glücklich auf den Bau zu reagieren.

Die Realisierung des Projektes Martha Schwartz wird insbesondere wegen den bereits weit fortgeschrittenen Arbeiten an der Gestaltung des Eingangsbereiches aussen, starker Instrumentalisierung und befürchteter aufwendiger Wartungsarbeiten in Frage gestellt. Andererseits kritisieren Schwartz wie auch Acconci die aus dem Architekturwettbewerb entwickelte Ausgestaltung und überraschen mit ihren Vorschlägen.

Der Steuerungsausschuss äussert sich mehrheitlich positiv zu diesen beiden Projekten. Er spricht sich für die Weiterbearbeitung des Projektes *Heiseres Eis* von Franz West aus ohne jedoch den Projektvorschlag von Martha Schwartz auszuschliessen.

Verwaltungssaal/Vorplatz

Von John Armleder's Vorschlägen verzichtet der Steuerungsausschuss auf Variante 3 und damit auf die an der Trennwand VR-Saal/Vorplatz beidseitig vorgesehenen *Peintures* (Schüttbilder).

Der Steuerungsausschuss wünscht, dass die Varianten 1 und 2 *Domes wie auch Anneaux en néon* für die Wände des Vorplatzes mit der Anfertigung eines *Tapis* in den Verwaltungssaal durch den Künstler und den Innenarchitekten gemeinsam weiterbearbeitet werden.

Nischen

Sämtliche 9 seitens der Projektgruppe empfohlenen Nischenprojekte überzeugen und sind zu verwirklichen (siehe Ziff. 4).

6. Kostenfolge

Der Entscheid des Steuerungsausschusses für die genannten Vorschläge (inkl. Franz West *Heiseres Eis*, ohne Martha Schwartz *Entrance Plaza*) wird gemäss Kostenvoranschlägen und nach Entschädigung der Projekte inkl. Spesen den bewilligten Kredit von CHF 1 Mio nicht übersteigen.

7. Weiteres Vorgehen

- [REDACTED] wird Franz West so bald wie möglich nach Winterthur einladen. West wird sein Projekt Vertretern des Steuerungsausschusses näher erläutern. Ebenfalls geplant ist eine Begegnung zwischen Franz West und Wolfgang Behles, Vertretern der Projektgruppe/Fachberatung um dem Architekten das Projekt näher zu bringen.
- Nach eingehender Diskussion im Anschluss an die Jurierung kommen Projektgruppe und Fachberatung zum Schluss, dass ein weiteres paralleles Verfolgen der Projekte West und Schwartz nicht empfehlenswert und sinnvoll ist. Es geht nicht an, diese zwei renommierten internationalen Künstler in die Situation eines zweiten Wettbewerbes zu drängen. Deshalb soll der Entscheid klar zugunsten *Heiseres Eis* von Franz West gefällt werden.
- John Armleder soll Muster probeinstallieren um den Entscheid zu erleichtern. Elektrische Anschlüsse für Anneaux en néon sind in jedem Falle vorzusehen.

Der Verwaltungsratssaal soll restauriert und entschlackt werden. Unter Verwendung der originalen Möbel (Tisch, Stühle), des Art Déco Leuchters und von ursprünglichem Täfer soll der Raum wiederhergestellt werden. Vorgesehen ist zusätzliches Licht, Air-condition und eine im Tisch eingebaute den heutigen Ansprüchen entsprechende Präsentationstechnik. Auf Muff und Staubfänger zB. Vorhänge wird verzichtet.

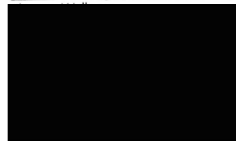
John Armleder [REDACTED] erarbeiten so schnell wie möglich einen bemusterten Gestaltungsvorschlag für den Saal (zB Holzbehandlung, Tisch-Top, Polsterung/Bespannung, Muster-Stuhl, Teppich), welcher dem Steuerungsausschuss vorzulegen ist.

- Die Projektgruppe bereitet ein Nischenkonzept mit Zuordnung der beschlossenen Installationen in bestimmte Nischen und teilweise Korridore vor, welches dem Steuerungsausschuss vorgelegt wird.
- Wegen stark voneinander abweichenden Honoraren für die zu realisierenden Nischenprojekte hat die Projektgruppe anstelle der individuell veranschlagten Honorare ein einheitliches Honorar von je [REDACTED] beschlossen.

- Die Kunstkommission versucht die Modelle, Originalpläne, Vor- und allfällige Zwischenstudien der Projekte Acconci, Schwartz und Signer zu einem vernünftigen Preis anzukaufen.
- Es ist beabsichtigt, dass insbesondere Nischen in Anwesenheit von entsprechenden Künstlern oder Künstlerinnen mit interessierten Mitarbeitenden eingeweiht werden. Kunst soll den Mitarbeitern der Winterthur aktiv näher gebracht werden.
- Zu den Kunstprojekten des Hauptsitzes Winterthur soll zu einem späteren Zeitpunkt eine Publikation herausgegeben werden.
- PR-Aktivitäten Kunst sind im Zusammenhang mit der Einweihung des Hauptsitzes oder des Jubiläums denkbar.
- Die Projektgruppe informiert den Steuerungsausschuss periodisch über die laufende Realisierung der Kunstbeiträge.



Geht an die Mitglieder des Beurteilungsgremiums und der Projektgruppe:



Winterthur, 27. Mai 1999

3.5 Franz West, Kennerdiskurs: Medieninformation, 4.11.1999

winterthur

1 Eine Medieninformation der Winterthur Gruppe (WGR)

2 **Skulptur von Franz West am Hauptsitz der Winterthur**

3 **Versicherungen in Winterthur**

4 Vor dem Haupteingang der Winterthur Versicherungen in Winterthur steht neu die
 5 Skulptur "Öl" von Franz West. Die Winterthur hat Anfang Jahr im Rahmen des
 6 Projekts Kunst am Bau sieben Künstlerinnen und Künstler zu einem Wettbewerb zur
 7 Gestaltung des Vorplatzes eingeladen. Der international renommierte Künstler Franz
 8 West wurde mit der Realisierung beauftragt.

9 Franz West wurde 1947 in Wien geboren. Er erzeugt "Kunstobjekte", Gegenstände
 10 und farbige / sinnliche Formationen. Diese sollen Assoziationen zwischen
 11 unterschiedlichen Bedeutungsebenen wecken. West sieht seine Rolle als "Vermittler
 12 Künstler". Er gilt als einer der unabhängigsten Bildhauer seiner Generation und gehört
 13 zu den renommiertesten zeitgenössischen Künstlern.

14 Seine Skulpturen und Installationen sind international bekannt. 1997 zeigte
 15 beispielsweise das New Yorker Museum of Modern Art seine roh geformten Skulpturen
 16 aus Gips, Eisen, Holz, Papiermaché sowie seine farbigen Stühle, Liegen und Sofas.

17 Franz West favorisiert kommunikative Kollektivkunst, er integriert in seine Arbeiten
 18 "Passstücke" und beispielsweise Objekte von Freunden oder namenlosen Studenten.
 19 Nicht selten werden verblüffte Kunstbesucher in West-Ausstellungen mit Hilfe von
 20 Videos und Fotos animiert, mit den Werken ganz nach Lust und Laune zu spielen und
 21 zu agieren. Für Kontemplation sorgen Diwane und Liegen.

22 Den unbefangenen Betrachterinnen und Betrachtern der Skulptur "Öl" - oder mit dem
 23 vollständigen Titel "Öl/es ist besser so/heute noch/ich brauche nicht mehr zu warten/
 24 warum nicht" - vor dem Hauptgebäude der Winterthur eröffnen sich denn auch
 25 vielfältige Assoziationen: Das Gebäude, das zwischen 1929 und 1931 entstand und die
 26 kühle Handschrift seiner Zeit trägt, steht in einem starken Kontrast zur sinnlichen und
 27 farbigen Skulptur.

28 **Projekt Kunst am Bau**

29 Die Skulptur von Franz West ist Teil des Projekts Kunst am Bau. Eine Projektgruppe der
 30 Winterthur Versicherungen, welche konzeptionell durch Jacqueline Burckhardt, Zürich,
 31 und Philip Ursprung, Zürich/Berlin, begleitet wurde, lud Anfang Jahr verschiedene
 32 internationale Künstlerinnen und Künstler zu einem Wettbewerb über die Gestaltung
 33 von drei Bereichen ein: den Eingangsbereich, den Verwaltungssaal sowie die
 34 Korridornischen in den Gebäudeflügeln. Zur Aufgabenstellung gehörte, dass die Art der
 35 Kunstwerke (Malerei, Grafik, Skulptur, Installationen, Video etc.) frei, das Kunstwerk
 36 aber ortsspezifisch, kommunikationsfördernd und allenfalls auch kontextbezogen sein
 37 sollte.

Franz West wurde mit der Gestaltung des Vorplatzes beauftragt. Der in Genf wohnhafte Künstler John Armleder wird den Verwaltungssaal gestalten. Neun weitere Künstlerinnen und Künstler realisieren von November 1999 bis März 2000 je eine Nischen-Installation im Gebäude: Daniele Buetti, Zürich; Angela Bulloch, London/Berlin; Silvie Defraoui, Vufflens-le-Château; Sylvie Fleury, Genf; Alex Hanimann, St. Gallen; Claudia & Julia Müller, Basel; Bessie Nager, Zürich; Izhar Patkin, New York; relax (chiarenza & hauser & croptier), Biel.

Im März werden Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, Kunden, Medien weitere interessierte Kreise zu einem Eröffnungsfest eingeladen.

Die Winterthur sammelt seit Jahrzehnten Kunst, vor allem Bilder. Seit 1997 liegt das Schwergewicht auf der zeitgenössischen Kunst. Die Renovation des Hauptsitzes bot die nicht alltägliche Gelegenheit, das Gebäude mit Kunstbeiträgen neu zu gestalten.

Winterthur, 4. November 1999

Hinweis:

Der Künstler wird voraussichtlich im Laufe des Freitags, 5. November 1999, in Winterthur anwesend sein. Interessierte Journalistinnen und Journalisten wenden sich für mehr Informationen dazu bitte an die untenstehenden Telefonnummern.

Für weitere Auskünfte:

Adressen aus Diskretionsgründen geschwärzt

3.6 Anselm Stalder, Kunstfremder Fachdiskurs: E-Mail, 12.9.2002

Von: [REDACTED]
Gesendet: Donnerstag, 12. September 2002 08:52
An: Plüss Magdalena (IR 93)
Betreff: Stellungnahme
Stellungnahme:

Auf dem Rundgang mit der Feuerpolizei ist uns das Kunstwerk aufgefallen. Wir haben uns gefragt, wie das Ganze befestigt ist. Durch leichtes antippen haben wir festgestellt, dass dieses Werk lose am Boden steht und sehr schnell kippen könnte. Ein Kippen könnte für Personen sehr gefährlich sein, auch kann ein grosser Sachschaden entstehen (kippen auf die Fassade). Es war für uns verantwortungslos mit unserem Rundgang weiter zu machen und das Kunstwerk so stehen zu lassen. Wir haben uns entschieden, das Werk auf den Boden zu legen, sodass es keinen Schaden mehr anrichten kann. Beim ablegen ist dann ein Stück Glas abgebrochen. Ich finde es nicht gerade sinnvoll, einen solchen Gegenstand ohne Sicherung und ohne Bezeichnung (bitte nicht berühren) aufzustellen. Bei einem solchen Gegenstand ist eine Sicherung zwingend notwendig und wird vom Arbeitssgesetz sicherlich auch verlangt. Wir können alle froh sein, dass bis heute kein Unfall geschehen ist und nur ein kleiner Sachschaden entstanden ist.

Gruss

3.7 Anselm Stalder, Kunstfremder Fachdiskurs: Brief Sicherheit, 16.9.2002

Stellungnahme: Schaden Kunstwerk "Stehauf-Glaskasten"

Sehr geehrter Herr [REDACTED]

Gerne nehme ich Stellung zum Vorfall vom 11. September 2002, 15.00 Uhr.

Anlässlich des Kontrollrundganges mit einem Vertreter der Feuerpolizei, der Generalunternehmung und IRCZ stellten wir fest, dass im EG in der Kunsthalle ein Gebilde am Rande des Fluchtweges befand.

Folgende Umstände liessen uns den Sachverhalt genauer abzuklären.

- Objekt im Bereich des Fluchtweges
- keinerlei Hinweise wie "Nicht berühren" oder Absperrungen
- stand leicht schief
- konnte beim Umfallen sowohl in den Fluchtweg behindern, die Glasfassade stark beschädigen oder durch Glassplittter Personen verletzen
- lässt von der Bauart her annehmen, dass es sich um ein Schwenkobjekt handelt (das Objekt ist auf Grund der Schwerpunktlage nicht stabil!)

Aus unserer Sicht konnte dieser Sachverhalt nicht toleriert werden und wir beschlossen aus Sicherheitsgründen das Objekt zu legen. Beim Ablegen kam es zu einer Absplitterung einer Glasplatte des Objektoberteils.

Verbesserungsvorschläge:

- Objekt ist mit Absperrungen so zu sichern, dass es nicht bewegt werden kann
- Bodensicherung so, dass ein Umkippen unmöglich ist
- bezeichnen mit "Nicht berühren"
- Objekt nicht zu nahe an Fassade und nicht im Fluchtwegbereich

Für ergänzende Auskünfte stehe ich Ihnen gerne jederzeit zur Verfügung.

Mit freundlichen Grüssen

[REDACTED]

3.8 Eric Hattan, Kunstfremder Fachdiskurs: Brief Stadtbaumeister, 19.6.2002

Stadtbauamt
Städtisches Rathaus
Rathausgasse 1 - 5000 Aarau
Tel. 062 836 05 25 - Fax 062 836 05 59
stadtbauamt@aarau.ch



neonwidmer ag
Leuchtschriften
Weidenweg 18
4147 Aesch

Aarau, 19. Juni 2002 So/bp
Anschriften Behmen II Süd - Brief an neonwidmer ag.doc

Gesuch um Bewilligung für 2 Anschriften Wohn- und Geschäftshaus Behmen II Süd, Bachstrasse, Aarau

Sehr geehrte Damen und Herren

Mit Zuschrift vom 12. Juni 2002 ersuchen Sie das Stadtbauamt, im Namen der Bauherrschaft, der Winterthur Leben, Winterthur, sowie der Aargauischen Pensionskasse, Aarau, um Bewilligung für folgende Anschriften am vorerwähnten Gebäude:

1 Reliefschrift „Walliselle ...“

Einzelbuchstaben, Schriftgrösse: 200 cm, Schriftfarbe: schwarz, Zargen: weiss, einseitig beschriftet und angestrahlt. Montage des Schriftzuges auf dem Dach des Hauptgebäudes parallel zur Ostfassade (OK ca. 401.70 m ü.M.).

sowie

1 Leuchtschrift „A zelle Bülle schelle d Chatz goot“

Einzelbuchstaben auf dunklem Grund, Schriftgrösse: 90 cm, Schrift: mehrfarbig, einseitig beschriftet und ausgeleuchtet. Montage des Schriftzuges vor dem Oblicht der Tiefgarage im 1. UG, parallel zum Tunnelweg.

Weitere Anschriften sind gemäss Ihrer Auskunft vorderhand nicht vorgesehen.

Wie wir den Unterlagen entnehmen können, beabsichtigt die Bauherrschaft das Projekt von Eric Hattan, Basel, im Rahmen von Kunst am Bau zu realisieren. Auf Grund der vorliegenden Akten und den ergänzenden technischen Erläuterungen von Ihrem Sachbearbeiter Herrn G. Calò, nehmen wir hierzu gerne wie folgt Stellung:

Das Stadtbauamt hat Ihr Gesuch um Anschrift des Gebäudes Behmen II Süd zunächst auf Grund der Sondernutzungsvorschriften Gestaltungsplan Behmen II (SNV [genehmigt durch den Regierungsrat am 10. Juli 1996]) geprüft. Demgemäss sind die Neubauten innerhalb des Perimeters nach einheitlichen Grundsätzen so zu gestalten, dass eine gute Gesamtwirkung entsteht. Speziell zu berücksichtigen sind dabei die exponierte städtebauliche Situation und die formale Abstimmung auf die Gestaltung der östlichen Portale zum Stadttunnel. Die beiden Flügelbauten nördlich und südlich des Mittelteils, deren maximale Höhe auf 400.00 m ü.M. beschränkt ist, sind bezüglich Materialien, Gebäudehöhe, Dachgestaltung und Fassaden auf der Ostseite grundsätzlich analog zu gestalten (§ 13 Abs. 1 und 2 SNV). Zudem dürfen Dachaufbauten wie Liftschächte, Liftmotorenräume, umfangreiche Lüftungsanlagen und dgl. von mehr als 0.5 m² Grundfläche die zulässige Gebäudehöhe nicht überschreiten (§ 7 Abs. 3 SNV). Die Schrift „Walliselle...“ widerspricht vorstehend erwähnten Vorschriften.

Als freistehende beleuchtete Dachschrift muss das Gesuch auch nach den Reklamerichtlinien der Stadt beurteilt werden. Die nachgesuchte Anschrift beinhaltet mit dem Schriftzug „Walliselle ...“ über dem Portal zum SBB-Tunnel auch einen Werbeaspekt. Der Schriftzug weckt Assoziationen zum Werbeschriftzug der „Winterthur“.

Gemäss Reklamerichtlinien dürfen Anschriften den städtebaulichen architektonischen Charakter der Strassen und Plätze sowie das Stadt- und Landschaftsbild nicht beeinträchtigen. An Gebäuden müssen Anschriften so gestaltet sein, dass die architektonische Wirkung der einzelnen Bauteile gewahrt und mit dem Gebäude und dessen Umgebung eine gute Übereinstimmung in Charakter, Farbe, Form und Grösse erreicht wird. Über der Traufe bzw. über dem Flachdach des Hauptgebäudes dürfen keine Reklamen montiert werden (§ 7 Abs. 1 bis 3, Reklamerichtlinien). Die nachgesuchte Anschrift „Walliselle ...“ dürfte am Standort Aarau kaum verstanden werden. Sie wirkt auch provokativ.

Demgemäss können wir Ihnen für den nachgesuchten Schriftzug „Walliselle ...“ keine Bewilligung in Aussicht stellen.

Betreffend die Anschrift „A zelle Bölle schelle d Chatz goot“ erlauben wir uns darauf hinzuweisen, dass dieser vor dem Oblicht zur Tiefgarage vorgesehen ist. Im Rahmen des Baubewilligungsverfahrens hat die Bauherrschaft mehrfach versichert, dass der Sicherheit der Benutzer grösste Beachtung geschenkt werde und das Oblicht sehr transparent und offen gestaltet wird. Weder aus den Erläuterungen Ihres Sachbearbeiters noch aus den Unterlagen ist ersichtlich, wie den seinerzeitigen Anliegen der Einsprecher bei der Realisierung der nachgesuchten Schrift entgegenkommen könnte.

Gemäss vorstehender Stellungnahme erlauben wir uns, Ihnen die Gesuchsunterlagen zur Überprüfung zu retournieren.

Falls Sie einen beschwerdefähigen Entscheid wünschen sollten, bitten wir Sie höflich, uns dies mitzuteilen. Hierfür wäre ein Baubewilligungsverfahren mit Publikation und Auflage gemäss § 60 BauG durchzuführen.

nicht
abweisen

3.9 Nic Hess, Kunstfremder Fachdiskurs: E-Mail, 13.10.2006



Betreff:

Kunst entfernen

Sehr geehrter

besten Dank für das heutige konstruktive Telefongespräch betreffend das Kunstprojektes in Thalwil.
Das angebrachte Bild "the painter, the painter, the painter" entspricht nicht den Vorstellungen zu den neuen
Geschäftsstellen, da auch andere Assoziationen beim Motiv geweckt werden.
Wie bereits auch in der Führungsinia Real Estate kommuniziert wurde und muss das Bild vom Künstler Nic Hess
entfernt werden. Anstelle des Bildes wird ein Vorhang beim Fenster angebracht. (Die Vorhänge haben voraussichtlich
eine Lieferfrist von 8-9 Wochen.)
Die rechtlichen Fragen werden mit dem Künstler geklärt und anschliessend wird das Bild entfernt.

Horgen:

Das Kunstprojekt Horgen wird vor Ort mit Branch Excellence und Nutzervertretern im Detail besprochen und
anschliessend realisiert werden.

Freundliche Grüsse



Literaturverzeichnis/publizierte Quellen vor 1960

- [Dresdner 2001] DRESDNER, Albert: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. Amsterdam, Dresden : Verlag der Kunst, 2001. – [1915]
- [Du Bos 1993] DU BOS, Abbé: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993 (Collection Beaux-arts histoire). – [La présente édition est fondée sur l'édition posthume des Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture de 1755 parue chez Pissot. [Paris]]
- [Erziehungsdirektion 1955] ERZIEHUNGSDIREKTION, Kanton Z. (Hrsg.): *Sammlung der Gesetze und Verordnungen über das Volksschulwesen und die Hauswirtschaftliche Fortbildungsschule*. Vierte Auflage. Zürich : Kantonaler Lehrmittelverlag, 1955. – [1916]
- [Fontaine 1989] FONTAINE, Andre: *Les doctrines d'Art en France. peintres, amateurs, critiques de Poussin A Diderot*. Genf : Slatkine Reprints, 1989. – [Paris, 1909]
- [Kris und Kurz 1980] KRIS, Ernst ; KURZ, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von E. H. Gombrich*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1980. – [1934]
- [Lampe 1957] LAMPE, Jorg: Kunst und Publikum. In: *Alte und moderne Kunst* 2 (1957), Nr. 9/10, S. 13–17
- [Pauli 1919] PAULI, Gustav: Die Kunst der Gegenwart und das Publikum. In: *Die Kunst* 39 (1919), S. 35–36
- [Sedlmayr 1948] SEDLMAYR, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg : Müller, 1948
- [Tschudi 1912] TSCHUDI, Hugo v.: Kunst und Publikum. Rede zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899 in der öffentlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Künste gehalten. In: SCHWEDELER-MEYER, E. (Hrsg.):

Gesammelte Schriften zur neueren Kunst. Hugo von Tschudi. München : F. Bruckmann, 1912, S. 56–75

[Venturi 1972] VENTURI, Lionello: *Geschichte der Kunstkritik.* München : Piper, 1972. – [Storia della critica d’arte, 1936]

Literaturverzeichnis/publizierte Quellen nach 1960

- [antwerpen2010] : *Freie Form in der Parklandschaft*. – URL <http://www.schwarzaufweiss.de/belgien/antwerpenmiddelheim2.htm>. – Zugriffsdatum: 04.05.2010
- [belgien2010] : *Ein Park zu jeder Jahreszeit. Ein Spaziergang im Park Middelheim*. – URL <http://www.schwarzaufweiss.de/belgien/antwerpenmiddelheim1.htm>. – Zugriffsdatum: 04.05.2010
- [sihlcity2007] : *Sihlctiy: Kunst am Gebäude. 2007-2012*. – URL http://sihlcity.ch/media/dokumente/kunst/Broschre_Kunst_am_Gebude_2007_2012.pdf. – Zugriffsdatum: 20.01.2013
- [Ammann 2008] AMMANN, Jean-Christophe: *Bei näherer Betrachtung. Zeitgenössische Kunst verstehen und deuten*. Frankfurt am Main : Westend Verlag, 2008. – [2007]
- [Bader 2010] BADER, Lena: *Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens*. S. 18–42. In: BADER, Lena (Hrsg.) ; GAIER, Martin (Hrsg.) ; WOLF, Falk (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*. München : Wilhelm Fink, 2010 (eikones)
- [Badura-Triska 2000] BADURA-TRISKA, Eva: *Wüste, Quelle oder Quertze in der Natur. Zu Franz Wests abstrakten Aussenskulpturen*. S. 7–34. In: THOMAN, Klaus (Hrsg.): *Franz West. Die Aluskulptur*. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2000
- [Bätschmann 1997] BÄTSCHMANN, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln : DuMont, 1997
- [Bayer 1999] BAYER, Klaus: *Argument und Argumentation. Logische Grundlagen der Argumentationsanalyse*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1999 (Studienbücher zur Linguistik; Band 1)
- [Bourdieu 1974] BOURDIEU, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 107)

- [Bourdieu 1987] BOURDIEU, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987 (Suhrkamp Taschenbauch Wissenschaft; 658). – [La distinction: Critique sociale du jugement. Paris, 1979]
- [Brake u. a. 2013] BRAKE, Anna (Hrsg.) ; BREWMER, Helmut (Hrsg.) ; LANGE-VESTER, Andrea (Hrsg.): *Empirisch arbeiten mit Bourdieu. Theoretische und methodische Überlegungen, Konzeptionen und Erfahrungen*. Weinheim, Basel : Beltz Juventa, 2013 (Bildungssoziologische Beiträge)
- [Brückner 1966] BRÜCKNER, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1966
- [Damasio 2012] DAMASIO, Antonio R.: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. Berlin : List Taschenbuch, 2012. – [1994]
- [Degreif 1997] DEGREIF, Uwe: *Skulpturen und Skandale. Kunstkonflikte in Baden-Württemberg*. Tübingen : Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1997 (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen; Bd. 87)
- [Demand 2010] DEMAND, Christian: *Wie kommt die Ordnung in die Kunst?* Springe : zu Klampen Verlag, 2010
- [Eppelbaum 2011] EPPELBAUM, Dina: *Nic Hess*. 2011. – URL <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=10018824&lng=de>. – Zugriffsdatum: 25.07.2012
- [Feist 1986] FEIST, Peter H.: *Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts*. S. 84. In: FILLITZ, Hermann (Hrsg.): *Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, Museum*. Bd. 4. Wien : Böhlau, 1986
- [Fenner 2013] FENNER, Dagmar: *Was kann und was darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*. Frankfurt : Campus-Verlag, 2013
- [Frauenfelder 2011] FRAUENFELDER, Kathrin: *Eric Hattan*. 2011. – URL <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4005000&lng=de/>. – Zugriffsdatum: 25.07.2012
- [Freedberg 1993] FREEDBERG, David: *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*. Turin : Einaudi, 1993. – [The power of images. Studies in the history and theory of response. Illinois, USA, cop. 1989]
- [Gamboni 1983] GAMBONI, Dario: *Un Iconoclasme moderne. Theorie et Pratiques contemporaines du Vandalisme artistiques*. Lausanne, Zurich : Institut Suisse pour l'étude de l'art, Les Editions d'en-bas, 1983

- [Gamboni 1997] GAMBONI, Dario: *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London : Reaktion Books, 1997
- [Gamboni 2000] GAMBONI, Dario: *Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus. Eine Fallstudie*. S. 11–27. In: GRASSKAMP, Walter (Hrsg.): *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*. München : Verlag Silke Schreiber, 2000
- [Gockel 2010] GOCKEL, Bettina: *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne 1880 bis 1930*. Berlin : Akademie Verlag, 2010
- [Hauser 1983] HAUSER, Arnold: *Soziologie der Kunst*. 3. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983. – [1974]
- [Helas 1999] HELAS, Philine: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*. Berlin : Akademie Verlag GmbH, 1999
- [Herding und Stumpfhaus 2004] HERDING, Klaus (Hrsg.) ; STUMPFHAUS, Bernhard (Hrsg.): *Pathos. Affekt. Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Berlin : Walter de Gruyter, 2004
- [Hitler 2004] HITLER, Adolf: *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik. 1933 - 1939. Hrsg. und kommentiert von Robert Eikmeyer, Einführung von Boris Groys*. Frankfurt am Main : Revolver, 2004 (Kunst Propaganda Dokumente 01.04.)
- [Holert 2002] HOLERT, Tom: *Kunstkritik*. In: BUTON, Hubertus (Hrsg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln : DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2002
- [Holt 1982] HOLT, Elizabeth G. (Hrsg.): *The art of all nations 1850-73. The emerging role of exhibitions and critics*. New Haven and London : Princeton University Press, 1982. – [1981]
- [Holt 1983] HOLT, Elizabeth G. (Hrsg.): *The triumph of art for the public 1785-1848. The emerging role of exhibitions and critics*. New Haven and London : Princeton University Press, 1983. – [1979]
- [Holt 1988] HOLT, Elizabeth G. (Hrsg.): *The expanding world of art, 1874-1902. Universal expositions and state-sponsored fine arts exhibitions*. New Haven and London : Yale University Press, 1988
- [Hoppe-Sailer 2003] HOPPE-SAILER, Richard: *Kunstvermittlung heute - ein kritischer Ueberblick*. In: *Transfer. Beiträge der Kunstvermittlung. Zum Stand der Kunstvermittlung heute. Ansätze, Perspektiven, Kritik*. Bd. 2. Schoepfinger Forum der Kunstvermittlung (Veranst.), 2003, S. 10–21

- [Jäger 1993] JÄGER, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg : Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung, 1993. – [1999 überarbeitet und erweitert; 2009 fünfte Auflage]
- [Jurt 2008] JURT, Joseph: *Bourdieu*. Stuttgart : Reclam, 2008 (Grundwissen Philosophie)
- [Kanton Zürich 2010] KANTON ZÜRICH, Bildungsdirektion: *Lehrplan für die Volksschule*. 2010. – URL http://www.vsa.zh.ch/internet/bildungsdirektion/vsa/de/schulbetrieb_und_unterricht/faecher_lehrplaene_lehrmittel0.html#subtitle-content-internet-bildungsdirektion-vsa-de-schulbetrieb_und_unterricht-faecher_lehrplaene_lehrmittel0-jcr:content-contentPar-textimage_0. – Zugriffsdatum: 23.02.2011
- [Kapner 1982] KAPNER, Gerhardt: *Studien zur Kunstrezeption. Modelle für das Verhalten von Publikum im Massenzeitalter*. Wien : Böhlau, 1982
- [Kemp 1979] KEMP, Wolfgang: „- einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“: *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870: ein Handbuch*. Frankfurt am Main : Syndikat, 1979 (Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung; Band 2)
- [Kleiner 2001] KLEINER, Marcus S. (Hrsg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt/M und New York : Campus Studium, 2001
- [Lampe 2003] LAMPE, Jorg ; LAMPE, Inge (Hrsg.): *Gewinn der Mitte. Kulturphilosophie. Gesellschaftskritische Abhandlung*. Berlin : Frieling, 2003. – [postum herausgegeben]
- [Lewitzky 2005] LEWITZKY, Uwe: *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*. Bielefeld : transcript Verlag, 2005
- [Meier 2004] MEIER, Andreas: *Martin Disler*. 2004. – URL <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000226&lng=de/>. – Zugriffsdatum: 25.07.2012
- [Michel 2006] MICHEL, Burkhard: *Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006
- [Neumann 1986] NEUMANN, Eckhard: *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität*. Frankfurt/M und NewYork : Campus, 1986
- [O'Doherty 1996] O'DOHERTY, Brian ; KEMP, Wolfgang (Hrsg.): *In der weissen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin : Merve Verlag, 1996. – Die Transformation des White Cube. Nachwort von Markus Brüderlin. S.139-166. [Santa Monica, San Francisco: the Lapis Press, 1986]

- [Olbrich 1993] OLBRICH, Harald (Hrsg.): *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Leipzig : Seemann Verlag, 1993
- [Peez 2005] PEEZ, Georg ; HELSPER, Werner (Hrsg.) ; KADE, Jochen (Hrsg.) ; LÜDERS, Christian (Hrsg.) ; RADTKE, Frank-Olaf (Hrsg.): *Grundriss der Pädagogik / Erziehungswissenschaft*. Bd. 16: *Einführung in die Kunstpädagogik*. 2. Stuttgart : Kohlhammer Urban Taschenbücher, 2005. – [2002]
- [Richter 2003] RICHTER, Hans-Günther: *Eine Geschichte der ästhetischen Erziehung*. Niebüll : Verlag Videel, 2003
- [Signer und Jezter 2009] SIGNER, David ; JEZTER, Gianni: Die Kunst besinnt sich auf sich selbst. In: *Du. Die Zukunft der Kunst. Was kommt. was bleibt. Was verschwindet* 6 (2009), Nr. 797
- [SIK 1998] SIK (Hrsg.): *Die Kunst zu sammeln: Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*. Zürich : Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, 1998. – [Redaktion Regina Bühlmann et al.]
- [Sinnreich 2004] SINNREICH, Ursula: Vom Salon in den Alltag. Wie Ausstellungen den Blick verändern. Ein Rückblick. In: *Du. Was ist Kunst?* 5 (2004), Nr. 747, S. 44–48
- [Sitt und Ursprung 1993] SITT, Martina ; URSPRUNG, Philipp: *Kunstkritik. Die Sehnsucht nach der Norm*. [München] : Deutscher Kunstverlag, 1993. – Unter Mitarbeit von Dieter Ronte.
- [Staiger 2005] STAIGER, Emil (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe [1794-1805]*. Frankfurt/M und Leipzig : Insel Taschenbuch, 2005. – Revidierte Neuauflage von Hans-Georg Dewitz. [1977]
- [Sturm 2003] STURM, Eva: Kunstvermittlung und Widerstand. In: *Transfer. Beiträge der Kunstvermittlung. Zum Stand der Kunstvermittlung heute. Ansätze, Perspektiven, Kritik* Schöppinger Forum der Kunstvermittlung (Veranst.), 2003, S. 92–110
- [Stürm 2001] STÜRM, Isa: Kunst und Architektur: Zwei Begegnungen. In: *Kunst und Bau: ein Spannungsfeld*. Bern : Stämpfli, 2001, S. 25–44. – [Kantonale Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern]
- [Ursprung 2010] URSPRUNG, Philipp: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*. München : Verlag C. H. Beck, 2010 (C.H. Beck Wissen. Kunstepochen)
- [Vetter 2010] VETTER, Norbert R.: *Emotion zwischen Affekt und Kognition. Zur emotionalen Dimension in der Kunstpädagogik*. Köln : Kölner Wissenschaftsverlag, 2010

- [Willats 1985] WILLATS, Stephan: Intervention und Publikum. In: *Kunstnachrichten* (1985), Nr. 21, S. 152–154
- [Zollikofer 1998] ZOLLIKOFER, Doris: *Anselm Stalder*. 1998. – URL <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4004068&lng=de>. – Zugriffsdatum: 25.07.2012
- [Zuckermann 2002] ZUCKERMANN, Moshe: *Kunst und Publikum. Das Kunstwerk in seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit*. Göttingen : Wallstein, 2002

CURRICULUM VITAE

Magdalena Plüss ist Kunsthistorikerin in Zürich. Sie arbeitet seit 2007 als freischaffende Kunsthistorikerin, forscht und lehrt zur Kunst im öffentlichen Raum und zum Laienpublikum.

Vorname : Magdalena Bernarda
 Nachname : Plüss
 Nationalität : CH
 Geburtsdatum : 21. Juni 1967
 Email : magdalena.pluess@gmx.net

Berufserfahrung

seit 2012: Gestalterischer Vorkurs, Propädeutikum, Zug und Winterthur
 Kunsttheoriedozentin

seit 2006: Pädagogische Hochschule, Chur
 Lehrauftrag zur „ästhetischen Urteilskraft“

seit 2006: Sihlcity, Zürich
 Kuratorin Kunst im öffentlichen Raum

2003 bis 2006: Credit Suisse
 Leitung Fachstelle Kunst/Kunst am Bau

1999 bis 2003: Credit Suisse:
 Wissenschaftliche Mitarbeiterin Fachstelle Kunst

1996 bis 1999: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich:
 Redaktorin Biografisches Lexikon der CH Kunst, NZZ, 1998 und Dokumentalistin

Ausbildung

2008 bis 2013:
 Dissertation an der Universität Zürich, Geschichte der Kunst MA und Neuzeit bei Prof. Dr. Wolfgang Kersten, Prof. Dr. Daniela Mondini und Prof Dr. Bettina Gockel

1996:
 Studienabschluss Universität Zürich lic. phil I. Geschichte der Kunst MA und Neuzeit. Lizentiatsarbeit: Die Votivfiguren in der Wallfahrtskirche Santa Maria delle Grazie ausserhalb von Mantua bei Prof. Dr. P. C. Claussen

1989 bis 1996:
 Universität Zürich, Studium Geschichte der Kunst MA und Neuzeit, Ostasiatische Kunstgeschichte und Kirchengeschichte

1985 bis 1989: Kantonsschule Wohlen (AG), Matura Typus D mit Latein